

UTJECAJ BAUHAUSA NA HRVATSKU UMJETNIČKU PRODUKCIJU

Radić, Nina

Undergraduate thesis / Završni rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split / Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:172:954708>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-02**

Repository / Repozitorij:

[Repository of Faculty of humanities and social sciences](#)



SVEUČILIŠTE U SPLITU

FILOZOFSKI FAKULTET

Završni rad

UTJECAJ BAUHAUSA NA HRVATSKU UMJETNIČKU PRODUKCIJU

Nina Radić

Split, 2020.

ODSJEK ZA POVIJEST UMJETNOSTI

PREDDIPLOMSKI DVOPREDMETNI SVEUČILIŠNI STUDIJ

POVIJESTI I POVIJEST UMJETNOSTI

Kolegij: Teorija i povijest dizajna

UTJECAJ BAUHAUSA NA HRVATSKU UMJETNIČKU PRODUKCIJU

Mentor: doc. dr. sc. Silva Kalčić

Studentica: Nina Radić

Split, rujan 2020.

SAŽETAK

Bauhaus, škola primijenjenog dizajna, arhitekture i umjetničkog oblikovanja, djelovala je u razdoblju od 1919. do 1933. godine u Weimaru, potom Dessau i Berlinu. S ciljem povezivanja svih likovnih umjetnosti, kako bi se zadovoljile potrebe društva i stvorila masovna proizvodnja visoke estetske vrijednosti. Unatoč svom kratkom postojanju, ostavila je velik trag u svim medijima umjetnosti 20. stoljeća od arhitekture, slikarstva, grafike, fotografije, filma do tekstilnog dizajna. Utjecaj Bauhauusa na hrvatsku arhitektonsku scenu posebno će biti vidljiv u zagrebačkoj sredini tijekom 20. stoljeća gdje je sve više umjetničkih časopisa izvještavalo o profilu, programima i radovima te avangardne škole. No, do kraja 1950-ih postaje jasno da je u Jugoslaviji doseg kulture ograničen socijalističkim režimom. Također je nemoguće imenovati sve arhitekture druge polovice 20. stoljeća na koje je Bauhaus imao utjecaja stoga sam izdvojila samo nekoliko autora kao što su Stjepan Planić, Drago Ibler, Bernardo Bernardi, Vjenceslav Richter te ostali. Dok će slikarstvo u prvoj polovici 20. stoljeća biti važan dio nacionalne kulture kojim će se promicati osjećaje nacionalne pripadnosti kao što to čini grupa Zemlja, a tek će u drugoj polovici 20. stoljeća obuhvatiti primjere modernističkog slikarstva. Stoga ću prvenstveno istaknuti članove skupine EXAT-51 koji su kod nas uveli apstrakciju, protiv socrealizma. Osim arhitekture i slikarstva, važno je istaknuti i tekstilni dizajn kojem će najviše pridonijeti djelovanje Otti Berger, zatim fotografija, film i grafički dizajn gdje se također uvode elementi apstrakcije.

KLJUČNE RIJEČI: Bauhaus, arhitektura, slikarstvo, tekstilni dizajn, grafički dizajn, film, fotografija

ABSTRACT

The Bauhaus, a school of applied design, architecture and artistic design, operated from 1919 to 1933 in Weimar, then Dessau and Berlin. In order to connect all the fine arts, in order to meet the needs of society and create mass production of high aesthetic value. Despite its short existence, it has left a big mark in all media of 20th century art from architecture, painting, graphics, photography, film to textile design. The influence of the Bauhaus on the Croatian architectural scene is especially visible in the Zagreb environment during the 20th century, where more and more art magazines reported on the profile, programs and works of this avant-garde school. But by the end of the 1950s, it became clear that the reach of culture in Yugoslavia was limited by the socialist regime. It is also impossible to name all the architects of the second half of the 20th century that were influenced by the Bauhaus, so I singled out only a few authors such as Stjepan Planić, Drago Ibler, Bernardo Bernardi, Vjenceslav Richter and others. While painting in the first half of the 20th century is an important part of national culture that promoted feelings of national belonging as does the group called Zemlja, and only in the second half of the 20th century includes examples of modern painting. Therefore, I will primarily highlight the members of the EXAT-51 group who have introduced abstraction against social realism in our country. Apart from architecture and painting, it is important to point out the textile design to which Otti Berger's work contributed the most, followed by photography, movie and graphic design, where there are also elements of abstraction.

KEYWORDS: Bauhaus, architecture, painting, textile design, graphic design, movie, photography

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. UTJECAJ NA HRVATSKU UMJETNIČKU PRODUKCIJU	2
3. BAUHAUS.....	4
4. HRVATSKI STUDENTI NA BAUHAUSU	5
4.1. GUSTAV BOHUTINSKY	5
4.2. OTTI BERGER	6
4.3. IVANA TOMLJENović	6
5. ARHITEKTURA	8
6. SLIKARSTVO	19
7. TEKSTILNI DIZAJN	24
8. FOTOGRAFIJA I FILM	30
9. GRAFIČKI DIZAJN	37
10. ZAKLJUČAK	43
11. LITERATURA.....	44
12. SLIKOVNI PRILOZI.....	47

1. UVOD

Bauhaus će se istaknuti kao škola vođena idejom jedinstva likovnih umjetnosti pod vodstvom arhitekture, i njenom povezanošću s praktičnim životnim potrebama. Stoga će se utjecaji ideja Bauhauusa proširiti diljem Europe i Amerike zahvaljujući djelima profesora i studenata te kroz program škole. Bauhaus su pohađali i hrvatski studenti, kao što su Otti Berger na tekstilnoj radionici, Ivana Tomljenović s fotografskog odjela te Gustav Bohutinsky s odsjeka za arhitekturu te su znanja stečena ondje u velikoj mjeri utjecala na formiranje njihovih umjetničkih stavova.

Moje istraživanje usmjereno je na prikaz utjecaja škole Bauhaus na hrvatsku umjetničku produkciju u pokušaju obuhvaćanja svih područja djelovanja, iako je Walter Gropius isticao da je na Bauhausu vodeća bila arhitektura. Stoga ću najprije započeti s pregledom studenata Bauhauusa iz Hrvatske, a zatim s utjecajem na hrvatske grupe i autore. U prvom dijelu teksta prikazat ću neke od značajnih arhitekata koji su djelovali pod utjecajem Bauhauusa, započevši sa grupom Zemlja među kojima će se istaknuti radovi Drage Iblera i Stjepana Planića, do članova skupine EXAT-51, koji su na području arhitekture postigli još veću slobodu i eksperimentiranje. Za razliku od arhitekture, slikarstvo će se tek u drugoj polovici 20. stoljeća zahvaljujući članovima skupine EXAT-51 okrenuti suvremenijim izrazima. Što se tiče tekstilnog dizajna, tu je ponajprije zaslužna Otti Berger koja se istaknula svojim radovima na Bauhausu gdje uvodi nove niti u materijale te studenti zagrebačke Akademije primijenjenih umjetnosti kao što su Branka Hegedušić, Jasna Stahuljak i Jagoda Buić. Na kraju ću još prikazati utjecaj na grafički dizajn, fotografiju i film kako bih obuhvatila sve segmente umjetničke produkcije Hrvatske gdje ću ponovno istaknuti članove skupine EXAT-51, autora Milana Vulpe, zatim Franju Mosingera, Augusta Frajtića te ostale.

2. UTJECAJ NA HRVATSKU UMJETNIČKU PRODUKCIJU

Utjecaji ideja i prakse Bauhauusa širili su se u dva pravca, jedan preko djela profesora i studenata te drugi kroz pedagoške metode i programe škole. Hrvatski studenti pohađali su na Bauhausu u Dessau pripremni tečaj koji su vodili Josef Albers i Laszlo Moholy Nagy, slušali predavanja o elementima likovne umjetnosti, boji i formi koja su držali Vasilij Kandinski i Paul Klee, usavršavali su se u specijaliziranim radionicama koje su vodili istaknuti profesori. Znanje i iskustvo stečeni na Bauhausu u velikoj su mjeri utjecali na formiranje njihovih umjetničkih stavova i izraza.¹ Najutjecajnija u prenošenju i širenju ideja i znanja stečenih na Bauhausu bila je Otti Berger, koja je nakon diplomiranja ostala voditi i predavati u radionici tekstila. Ivana Tomljenović je po povratku u rodni Zagreb 1938. predavala likovnu umjetnost u srednjoj školi, a Gustav Bohutinsky prenosio je bauhausovska načela u arhitektonske projekte koje je radio u Zagrebu i Hrvatskoj, do dolaska u SAD 1949.

Po zatvaranju Bauhauusa u Berlinu 1933. bivši profesori i studenti većinom napuštaju Njemačku i emigriraju u druge europske zemlje te Ameriku. Na taj su se način ideje prenosile u druge sredine te je tako Bauhaus postao najutjecajnija međunarodna škola čije je edukativne obrasce moguće prepoznati i u nekim hrvatskim školama.² Nastava na Bauhausu je bila organizirana na način da se na samom početku studija morao pohađati pripremni tečaj u trajanju od šest mjeseci. Svrha pripremnog tečaja bila je podučiti studente osnovama teorije umjetnosti, te su se profesori prema studentima postavljali kao da su *tabula rasa* i tražili su od njih da zaborave sve svoje prethodno iskustvo. Na taj su način studenti promišljali o predmetima na drugačiji način, kombiniranjem i eksperimentiranjem te dizajniranjem inovativnih i kreativnih stvari. U sklopu Pripremnog tečaja i prvog semestra studija na Bauhausu izvodila se nastava iz dizajna kao opća, uvodna nastava uglavnom iz crtanja i oblikovanja. Nastavu dizajna izvodili su učitelji forme, dakle umjetnici, jedni od najpoznatijih slikara avangarde poput Kandinskoga i Kleea. Po završetku pripremnog tečaja svaki je student imao pravo, ovisno o talentu, izabrati jednu od radionica. Zatim su slijedila dva obrazovna stupnja: teorijske i praktične nastave, a cilj je bio svladavanje teorijske studije i zatim primjena u praktičnom radu. Teorijsku nastavu predavali su učitelji forme, a praktičnu učitelji obrta u školskim radionicama zaduženi za tehničku izvedbu radova.³ Radionice su omogućavale studentima da se oblikuju u dizajnere koji poznaju cijeli proces stvaranja umjetničkoga predmeta, od poznavanja materijala i formi do

¹ Meštrić, Vinterhalter 2015., 236. – 237.

² Meštrić, Vinterhalter 2015., 236. – 237.

³ Vrljićak, 2015., 110.- 113.

poznavanja procesa rada te su na taj način mogli utjecati na industrijsku proizvodnju i dizajn predmeta svakodnevne upotrebe. Radionice nisu funkcionirale samo kao mjesto susreta učitelja i studenata, u njima su pak nastavu često držali gostujući stručnjaci iz svijeta industrije i lokalnih poduzeća, a jednako tako su i studenti odlazili na neku vrstu prakse u tvornice i ondje se upoznavali s proizvodnim procesom.⁴

Također, utjecaj Bauhauusa će ostati toliko vidljiv tako da će se 2019. godine, kada se diljem svijeta obilježava stota godišnjica te njemačke škole, Galerija umjetnina u Splitu i Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu priključiti ovoj velikoj obljetnici izložbom *Bauhaus od škole do pokreta*. Kroz radove studenata i profesora Bauhauusa iz hrvatskih muzeja i privatnih zbirki, izložba prenosi priču o jedinstvenoj školi koja je svojim utjecajem u potpunosti promijenila tijek poslijeratne svjetske arhitekture, dizajna i umjetnosti, unatoč činjenici da je djelovala samo četrnaest godina.⁵

⁴ Vrljićak 2015., 111.

⁵ <https://www.galum.hr/izlozbe/izlozba/1680/>, 17.08.2020.

3. BAUHAUS

Bauhaus naziv je za školu primijenjenog dizajna, arhitekture i umjetničkog oblikovanja osnovana 1919. godine u Weimaru gdje njezino vodstvo preuzima Walter Gropius čija je osnovna ideja bila ostvarenje jedinstva likovnih umjetnosti pod vodstvom arhitekture, i njena povezanost s praktičnim životnim potrebama. On teži za spajanjem industrijske proizvodnje i umjetničkog obrta te tvrdi kako bi arhitekt građevini trebao prići sa stajališta njegove funkcije. „Konačni je cilj nove arhitekture, iako dalek, potpuno i nerazdvojivo djelo umjetnosti – velika zgrada, u kojoj bi zauvijek nestale granice između konstrukcije i dekoracije. Svemu, što nema funkcionalno opravdanje, nedostaje osnovni kriterij istinitosti i uvjerljivosti.“⁶ Sve što je Gropius zagovarao je nužno dovelo do uvođenja i korištenja tada još uvijek modernih i novih materijala, poput betona i stakla. Sukladno tome Gropius je u manifestu na otvaranju Bauhauusa naglasio da je arhitektonski objekt krajnji cilj vizualnih umjetnosti. Arhitekti, kipari i slikari se trebaju latiti obrta jer nema bitne razlike između umjetnika i obrtnika. Umjetnik je samo obrtnik najvećih kvaliteta.⁷ Sukladno odredbama manifesta, Bauhaus je stupio na scenu kao škola koja je za svoj krajnji cilj imala proizvesti i obučiti generacije i generacije arhitekata i umjetnika koji će biti u isto vrijeme vrlo vješti majstori obrta. U školi su svi studenti dobili poduku od jednog arhitekta, a zatim od jednog obrtnika i od njih se tražilo da dobivena znanja sintetiziraju unutar svog rada i djelovanja. U jednom od svojih pisama upućenih Howardu Dearstyneu, Gropius je napisao kako je način obrazovanja jednako važan kao i osobnost predavača. On je pokušao sve to ukomponirati kako bi mogli ostvariti krajnji cilj. Takav način obrazovanja, navodi Gropius, može se primijeniti samo na umjetnicima zbog ogromne slobode koji oni imaju unutar svoje mašte i kreativnog rada.⁸ „*Bauhaus postaje uskoro centralna umjetnička institucija, te vrši odlučan utjecaj na formiranje novog arhitektonskog izraza; eksperimenti, vršeni u njegovim radionicama iz različitih struka – tiskarstva, fotografije, izradbe pokućstva, keramike, tekstila – podigli su obrtnu produkciju na umjetničku razinu.*“⁹ Ukratko, kako Von Erffa objašnjava glavni cilj bio je predstaviti i ukomponirati dobar dizajn u svijet obrta i industrije.¹⁰

⁶Enciklopedija likovnih umjetnosti, 1964., 201.

⁷Enciklopedija likovnih umjetnosti, 1964., 202. – 203.

⁸Gropius, Dearstyne 1963., 14. – 16.

⁹Enciklopedija likovnih umjetnosti, 1964., 203. – 204.

¹⁰Von Erffa 1943., 14. – 20.

4. HRVATSKI STUDENTI NA BAUHAUSU

U Winglerovoj monografiji objavljen je popis svih studenata Bauhausa među kojima se navode i imena šest studenata s područja tadašnje Jugoslavije: Maša Baranyai, Otti Berger, Avgust Černigoj, Gustav Bohutinsky, Selman Selmanagić i Ivana Tomljenović Meller. Jedino su Otti Berger i Selman Selmanagić dovršili svoj studij, a neki su se na njemu zadržali jako kratko. Po dolasku je samo Selmanagić imao zanatsko (stolarsko) stručno obrazovanje, a ostali su već prije Bauhausa započeli studij umjetnosti ili arhitekture.¹¹ „*Na Bauhaus dolaze nakon što su vidjeli izložbe profesora, čuli predavanje o Bauhausu ili sasvim slučajno.*“¹²

4.1. GUSTAV BOHUTINSKY

Gustav Bohutinsky je bio jedini hrvatski student arhitekture na Bauhausu. Na Bauhausu je proveo ljetni semestar 1930. godine, u posebno turbulentnom razdoblju te avangardne škole, kada njome upravlja radikalni švicarski arhitekt Hannes Meyer, a predaje i znameniti njemački arhitekt i urbanist Ludwig Hilberseimer.¹³ Svoj cjeloviti arhitektonski studij Bohutinsky dovršava godinu dana kasnije na Iblerovoj školi na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, koju je prethodno bio upisao 1926. godine, u prvoj generaciji njezinih polaznika.¹⁴ Nakon tri uspješno apsolvirane studijske godine, u akademskoj godini 1929./30. Bohutinsky uzima pauzu, za vrijeme koje želi proširiti svoja saznanja studijskim putovanjima te krajnje studijskim boravkom na Bauhausu u Dessau. Tamo je proveo ljetni semestar 1930. godine, u posebno turbulentnom razdoblju te avangardne škole, kada njome upravlja švicarski arhitekt Hannes Meyer.¹⁵ No, motivi odlaska Gustava Bohutinskog na Bauhaus nisu u potpunosti poznati. Ponajprije je u tom smislu važno spomenuti snažnu želju Bohutinskog za međunarodnim profesionalnim iskustvom te nastavku karijere u inozemstvu. Tragovi studentskog opusa Bohutinskog na Bauhausu vrlo su oskudni, svedeni tek na nekoliko sačuvanih skica funkcionalistički projektiranoga atelijerskog prostora na poledini omotnice pisma koje mu iz Bauhausa, na adresu zagrebačke Akademije u Ilici 85, u prosincu 1930. šalje kolega student Moses Bahelfer. U zagrebačkoj privatnoj arhivi Bohutinskoga kao ni pregledom Bauhausovih arhiva u Dessauu i Berlinu nisu pronađeni službeni radovi Bohutinskoga, niti su sačuvani njegovi dojmovi i sjećanja. Nakon višemjesečnoga studijskog boravka na Bauhausu,

¹¹ Wingler 1976.

¹² Von Abadžić Hodžić

¹³ Meštrić, Vinterhalter 2015., 234.

¹⁴ Meštrić, Vinterhalter 2015., 19. – 20.

¹⁵ Meštrić, Vinterhalter 2015., 234.

Bohutinsky se vraća u Zagreb te u jesen 1930. nastavlja započeti studij na Iblerovoj školi, gdje završava preostala dva semestra s odličnim uspjehom.¹⁶

4.2. OTTI BERGER

Otti Berger je hrvatska umjetnica koja se posvetila dizajnu tekstila. Rođena je U židovskoj trgovačkoj obitelji 1898. godine u Zmajevcu, koji je tada još uvijek bio pod austrougarskom upravom. Završila je Kraljevsku akademiju za umjetnost i umjetnički obrt u Zagrebu, nakon čega odlazi na Bauhaus na usavršavanje umjetničkog zvanja. Njezin cilj je bio postati slobodni umjetnik, što je i sama više puta naglasila.¹⁷ Diplomirala je 1930. u tekstilnoj radionici Bauhauusa, a 1931. godine na preporuku Gunte Stolzi počela voditi tkalačku radionicu i razvijati kurikulum i nove edukativne metode. Nakon odlaska iz Bauhauusa 1932. Otti Berger je otvorila vlastiti Atelje za tekstil u Berlinu. Eksperimentirala je s novim, sintetičkim materijalima u oblikovanju tekstila, ispitivala njihove mogućnosti u industrijskoj proizvodnji. Suradivala je s tekstilnim tvornicama u Njemačkoj, Nizozemskoj i Švicarskoj koje su proizvodile tekstil po njezinim inovativnim dizajnerskim rješenjima. Zbog židovskoga je podrijetla 1936. godine dobila zabranu rada u Njemačkoj, neuspješno je pokušala otići u SAD gdje se već nalazio njezin zaručnik, arhitekt Ludwig Hilberseimer. Vratila se 1938. u rodni Zmajevac, zbog bolesti majke, odakle je 1944. deportirana s obitelji u koncentracijski logor Auschwitz i nedugo potom ubijena.¹⁸

4.3. IVANA TOMLJENović

Ivana Tomljenović bila je hrvatska umjetnica koja se potaknuta školovanjem na Bauhausu posvetila fotografiji i dizajnu. U mediju fotografije primjenjivala je nove metode, poput vertikalne perspektive, donjih rakursa, dvostruke ekspozicije, fotomontaže, bilježeći prizore svakodnevnog života na Bauhausu i portrete studenata i profesora. Oblikovala je reklamne plakate, između ostalih za žilete i stolne svjetiljke, koje odlikuju funkcionalnost, jednostavnost linija, kontrastne boje, geometrizirane forme, svođenje pozadina na monokromne površine, nova tipografija i upotreba kolaža. Znanje stečeno na Bauhausu primjenjivala je u kasnijem razdoblju, u djelima primijenjene umjetnosti, poput kinetičkih instalacija u izlozima trgovina u Pragu, gdje je za tvornicu aviona Rogožarski radila vizualni identitet i dizajn plakata. Potom se vratila u rodni Zagreb, gdje je djelovala kao srednjoškolska profesorica likovnog obrazovanja. Ivana Tomljenović napušta studij Bauhauusa i oficijelno ga završava 11. rujna

¹⁶ Šerman 2009., 331. – 332.

¹⁷ Mlikota 2009., 271. – 273.

¹⁸ Meštrić, Vinterhalter 2015., 232.

1930. godine, kako se navodi u potvrdi o njezinom studiranju. Odlaskom u Pariz 1931. godine u potpunosti završava njezino bauhausovsko razdoblje. Nakon života u Parizu, Berlinu, Pragu i Beogradu, 1938. godine dolazi u Zagreb.¹⁹ Upravo su „*uvjerenja koja je ponijela iz Bauhausa uvjetovala nomadsku i turbulentnu sudbinu Ivane Tomljenović Meller (...) Ustrajan liberalni kredo i likovna ostavština svjedoče o trajnom vraćanju principima koje je ponijela s Bauhausa.*“ Leila Mehulić tako navodi da njezina djela ne valja promatrati kao ishod kontinuiranog rada.²⁰

¹⁹ Košćević 1985., 82.

²⁰ Mehulić 2012., 14.-15.

5. ARHITEKTURA

Utjecaj Bauhauusa na hrvatsku arhitektonsku scenu posebno će biti vidljiv u zagrebačkoj sredini dvadesetih i tridesetih godina. U Zagrebu je u to doba sve više tadašnjih umjetničkih časopisa izvještavalo o profilu, programima i radovima te avangardne škole, i tako su se mnogobrojni eseji vodećih Bauhausovih teoretičara – Gropiusa, Kandinskog i drugih – našli prevođeni i objavljeni na njihovim stranicama. Također je i popularna kavana na glavnom zagrebačkom trgu bila već u ono doba opremljena slavim Breuerovim i Miesovim stolcima od savijenih čeličnih cijevi.²¹ Čak su zabilježeni i posjeti Bauhausovih majstora i studenata Zagrebu i Jadranskoj obali, među kojima oni Kandinskog, Hilberseimera, te Hinnerka i Lou Scheper, a Ludwig Hilberseimer je sudjelovao i na međunarodnom urbanističkom natječaju koji je Zagreb organizirao 1930. godine na temu budućeg razvoja grada. U to je doba, 1927. godine, Zagreb također postao i dom iznimne zbirke Bauhausovih umjetničkih radova iz weimarskog perioda – zbirke Marie-Luise Betlheim – koja je sadržavala radove uglavnom mađarskih konstruktivista – Farkasa Molnára, Henrika Stefána, Bortnyika Sandora – ali također i suvremenih njemačkih autora bliske toj legendarnoj školi – Paula Kleea, Karla Petera Röhla, Kurta Schwerdtfegera, Lou Scheper i drugih.²²

Značajno je da godine 1919. kada se spajanjem weimarske Likovne akademije i škole primijenjenih umjetnosti u Weimaru osniva Staatliches Bauhaus, u Zagrebu se osniva Tehnička visoka škola sa zasebnim Arhitektonskim odjelom, čime započinje obrazovanje arhitekata u Hrvatskoj.²³ Samom školom su predviđeni građevinsko – inžinjerski, zgradarski, strojarski i elektrotehnički, kemijsko- tehnički, brodograđevni i brodstrojarski odjeli te tri tečaja geodetski, za osigurateljnu tehniku i za naobrazbu učitelja u višim trgovačkim školama.²⁴ Godine 1926. kada se Bauhaus seli u Dessau, u Zagrebu započinje s radom Iblerova škola, studij arhitekture pod vodstvom Drage Iblera koja će također prestati s radom zbog nesklonosti ratnih prilika, ali će ostaviti i značajan trag u umjetničkim naziranjima.²⁵ Slično kao i Bauhaus, i Iblerova je škola bila organizirana tako da se nastava provodila neposredno, kolektivno i timski; profesor i studenti radili su zajednički na aktualnim, nerijetko i stvarnim arhitektonskim zadacima, i učili iz otvorenih i gorljivih debata. Škola je bila mala, ekskluzivna i izuzetno

²¹ Šerman 2009.

²² Šerman 2009.

²³ Šerman 2009.

²⁴ Jecić, Smolčić 2019., 82. – 83.

²⁵ Meštrić, Vinterhalter 2015., 271.

selektivna, ali za razliku od Tehničkog fakulteta, a u sličnosti Bauhausu otvorena i za studente stručnog obrazovanja, bez prethodnog gimnazijskog školovanja. Kao i Bauhaus, primala je polaznike na temelju zbirke radova i njihovih kvaliteta, i njeni su polaznici nerijetko bili već formirani, stručnoiskusni mladi graditelji, sa svojim već oformljenim arhitektonskim praksama, također je bila istraživačka i otvorena, okrenuta funkcionalistički rukovođenim oblikovnim inovacijama, informiranim konstruktivnim i tehnološkim mogućnostima i logikom materijala.²⁶



Slika 1. Drago Ibler, kuća Wellisch u Vlačkoj ulici, 1930.

Kao posebno pak uvjerljivi pokazatelj ideološke i načelne bliskosti dviju škola treba istaknuti da je Ibler bio u potpunosti okrenut socijalnim pitanjima. Dapače, zajedno sa svojim istomišljenicima, 1929. godine osniva grupu Zemlja koju sačinjava skupina naprednih slikara, kipara, grafičara, primijenjenih umjetnika i arhitekata, mahom lijevo orijentiranih i posvećenih socijalnim pitanjima koje pokušavaju rješavati upravo kroz jedinstvo umjetničkog djelovanja. I baš se ta lijeva politička orijentacija Zemlje i odlučnost rješavanja širih socijalnih problema posredstvom umjetničkog i arhitektonskog angažmana ponovno indikativno poklopila s raspoloženjem koje na Bauhausu u to doba razvija njegov tadašnji direktor Hannes Meyer, nakon Gropiusova odlaska 1928. godine.²⁷ No, unutar Zemlje bitna je razlika u tome što su slikari u svom likovnom izrazu okrenuti prošlosti, dok su arhitekti slijedili najsuvremenija strujanja svoga doba pa tako i ideje Bauhauusa. Stoga su u oskudici realizacija, suvremenu arhitekturu i urbanizam promovirali natječaji raspisani 1929. i 1930. godine te prateće izložbe,

²⁶ Meštrić, Vinterhalter 2015., 271.

²⁷ Meštrić, Vinterhalter 2015., 271.

a popularizaciji su doprinijele i izložbe međunarodne arhitekture koje su predočavale javnosti opću rasprostranjenost suvremenih tendencija. Tako je od 1928. do 1941. u Zagrebu održano trideset i pet izložaba arhitektonskih i urbanističkih radova, a među prvima je upravo bio Drago Ibler koji je na *Prvoj izložbi Zemlje* prikazao evoluciju vlastitog poimanja arhitekture od Poelzigovske Vijećnice na Sušaku do funkcionalističkih najamnih kuća Ritting i Ebenspanger u Zagrebu.²⁸ Također su se uz Iblera prvi put istaknuli i njegovi đaci Lavoslav Horvat, Mladen Kauzlarić i Stjepan Planić te gosti Josip Pičman i Zdenko Strižić.²⁹

Upravo je u tom razdoblju grupe Zemlja, Ibler bio najaktivniji te gradi najznačajnija djela koja su utjecala na gradogradnju toga doba kao što je kuća Rittig u Ilici te kuća Puks čiji su projekti pretrpjeli mnoge izmjene u odnosu na realizaciju. Također projektira 1930. godine dvije kuće Wellisch u Vlaškoj i u Martićevoj, koje svojom plošnošću, prozorskim nizovima, terasnim krovovima i ravnopravno oblikovanima uličnim i dvorišnim pročeljima, pripadaju internacionalnom stilu koji se okreće modernoj arhitekturi pod vodstvom W. Gropiusa i Mies van der Rohe.³⁰ Kuća u Martićevoj, smještena u prometnoj ulici je skeletne betonske konstrukcije slobodnog prizemlja u kojem se nalaze prodavaonice. Na membrani pročelja skelet naziremo samo u rasporedu i formatu lođa i prozora, što znači da je konstrukcija čista i jasna, ali nije posebno naglašena. Funkcionalnost stambenog prostora gradske ugrađene kuće odgovara novom suvremenom načinu života, tako što je podignuta na vitkim stupovima odvajajući dio pločnika za prolaznike od prostora za promatrače izloga.³¹ Izvanrednih proporcija je i kuća Wellischa u Vlaškoj ulici, iste funkcionalne namjene i čistoće kojom se poigrava.³² Poslije, u svrhu socijalnog poslijeratnog angažiranja radi zgrade za javne namjene kao što je Zgrada zavoda za osiguranje radnika u Mostaru s konveksnim pročeljem i ulaznim trijemom, dinamičkom ravnotežom niske uredske zgrade u obliku isječka kružnog vijenca i vitkih volumena stambenog dijela i stubišta, zatim upravna zgrada Higijenskog zavoda u Zagrebu, također u asimetričnom odnosu višekatnog stambenog objekta i jednokatne upravne zgrade pod pravim kutom te valja još istaknuti srednjoškolsko sklonište u Zagrebu i zgradu zavoda za osiguranje u Osijeku.³³

²⁸ Bjažić Klarin 2007., 313. – 315.

²⁹ Bjažić Klarin 2007., 317.

³⁰ Ivančević 2012, 169.

³¹ Premerl 1989., 42.

³² Ivančević 2012., 169. -170.

³³ Flego, Laslo 2005.



Slika 2. Stjepan Planić, okrugla kuća na Prekrižju, 1935.

Osim Drage Iblera valja istaknuti i djela Stjepana Planića koji je također dao doprinos modernoj hrvatskoj arhitekturi. Svaki njegov projekt obilježuje neka svježna smisao kao što je vila za četiri obitelji u Kozarčevoj ulici stupnjevito je prilagođena tlu, vila za dvije obitelji na Jabukovcu s dnevnim sobama i lođama prema vrtu, okrugla vila s radijalnim pregradama na Prekrižju, dvojna kuća za brata i sestru povezane galerijom u Nazorovoj ulici itd.³⁴ Tako je Okrugla vila na Prekrižju najbolji primjer povezivanja organske i funkcionalističke arhitekture gdje se ističe geometrijski kružni tlocrt s radijalno pregrađenim prostorima unutra te lebdeće armirano stubište s balkonom, dok je suteran obložen kamenom, prozorski okviri i streha su drveni, a pokrov je od crijepa s dimnjakom na vrhu. Čitav Donji grad je tako protkan Planićevim višekatnicama u ulične nizove i dogradnjama katova, a obiteljskim kućama uvijek je projektirao i vrtove. .³⁵

Planić je uporno promicao misli moderne arhitekture u našoj sredini i širio suvremene socijalne i humanističke ideje o kulturi stanovanja.³⁶ Stoga je 1931. godine uredio knjigu *Treba znati... Problemi suvremene arhitekture* u kojoj je objavio opća načela i predstavio projekte i gradnje modernih arhitekata u Hrvatskoj. Slobodu primjene modernih načela arhitekture naši su arhitekti morali izboriti u sukobu sa zastarjelim propisima gradskih uprava. Jedan od njih je bio da stambeni prostori moraju biti na strani ulice, a tzv. nusprostorije na stražnjoj strani zgrade. Arhitekti su zahtijevali slobodu da sadržaje mogu rasporediti sukladno klimatskim

³⁴ Ivančević 2012., 172.

³⁵ Ivančević 2012., 173. – 174.

³⁶ Ivančević 2012., 171. - 172.

uvjetima, suncu, vjetrovima i vizurama. Upravo je obiteljska kuća na Jabukovcu jedan od prvih primjera pobjede mladih arhitekata u borbi za bolji život čovjeka u domu i radionici gdje postaje jasno da treba graditi prostrane dnevne boravke s terasama na stražnjoj strani prema vrtu, suncu i pogledu, a nusprostorije prema ulici.³⁷ Poslije, u drugoj polovici 20. stoljeća Planić nastavlja graditi brojne obiteljske kuće sa sve razigranijim tlocrtima i slobodnijom organizacijom prostora, ali 60-ih godina uglavnom ih više ne oblaže žbukom. Betonski kostur građevine popunjava crvenom, smeđom ili žutom prepečenom opekom koja se dijelom pocaklila i postala tamna odnosno hrđavo ljubičaste boje. Opeku primjenjuje i u javnim objektima, poput zgrade Elektre u Čakovcu ili male intimne šesterokutne crkve u Zdenčini sa zvonikom u obliku trokutne prizme i kućom župnika uz nju, a kada je počeo graditi obiteljske ljetnikovce na obali i otocima radio je pročelja od drobljena kamena na mjestu gradnje zalivena u beton što izgleda poput tučenoga srebra.³⁸

Tako će i student Iblerove škole, Gustav Bohutinsky nakon završene treće godine studija poželjeti otići na Bauhaus i steći dragocjena iskustva na tom samom izvorištu inovativnog arhitektonskog razmišljanja. Ali ne samo Gustav Bohutinsky, kao neposredni Bauhausov đak, nego i čitava ta generacija hrvatskih arhitekata, vjerna duboko usvojenim metodama stvaranja i utemeljenim funkcionalnim opredjeljenjima, slobodnim je umjetničkim istraživanjima i predanosti socijalnim pitanjima razvijala arhitektonska djela koja će nas svojim oblicima doduše podsjećati na bauhausovska ostvarenja.³⁹ Stoga će se Bohutinsky nakon provedenog ljetnog semestra na Bauhausu 1930. godine, i dodira s idejama Hannesa Meyera i Ludwiga Hilberseimera, ponovno vratiti u Zagreb, diplomirati na Iblerovoj školi i početi stvarati arhitekturu koja tada s razlogom i opravdanjem, a ne iz razloga pukog stilskog izbora, podsjeća na poznate nam bauhausovske forme. Bauhausovski utjecaji u hrvatskom dijelu opusa Gustava Bohutinskog najprisutniji su na primjeru atelijera koji je izgradio za brata, kipara Emila Bohutinskog, 1945. godine u Jadranskoj ulici 11 u Zagrebu, i koja svojom jednostavnom kubičnom formom, velikom staklenom stijenom, promišljenim zenitalnim osvjetljenjem, funkcionalno organiziranim prostorom i eksponiranim konstrukcijama i materijalima – opekom, armiranim betonom i staklom – neosporno svjedoči o živoj prisutnosti bauhausovske misli.⁴⁰ Atelijer je bio izveden kao zasebni, samostojeći objekt te čisti kubus u cijelosti posvećen produkciji umjetnosti. U toj čistoći i geometrijskoj formi, pa čak i crvenoj fasadi pomalo

³⁷ Ivančević 2012., 172. - 173.

³⁸ Ivančević 2012., 270.

³⁹ Šerman 2009., 333.

⁴⁰ Šerman 2009. 334. – 335.

podsjeca na bauhausovsku kocku tzv. „Crvenu kocku“, radikalni prijedlog Farkasa Molnara iz 1923. godine kada weimarski Bauhaus biva prožet valom apstraktnog senzibiliteta i istraživanja novog kubičnog jezika. No, ono što je važno za advekatno umjetničko djelovanje u atelijeru je optimalno osvjetljenje koje Bohutinsky postiže prvenstveno velikom staklenom stijenom koja u potpunosti prekriva pročelje atelijera.⁴¹ Uz ovu dominantnu vertikalnu staklenu stijenu, kvalitetno osvjetljenje atelijera omogućeno je i nadsvijetlom pozicioniranim nad središnjim dijelom prostora. Osvjetljenje je ostvareno preko svjetlarnika oblikovanog izduženom bačvastom armiranobetonskom ljuskom, što se kao neobični središnji volumen iziđe iznad ravnoga krova atelijera. Zanimljivo je da također i Molnar kod „Crvene kocke“ primjenjuje središnji prostor dvostruke visine osvjetljen putem centralnog odignutog svjetlarnika.⁴²



Slika 3. Gustav Bohutinsky, atelijer u Jadranskoj ulici, 1945.

Stoga valja istaknuti arhitektonsko djelovanje Bohutinskog koje započinje još u studentskim danima, intenzivnom suradnjom s uglednim hrvatskim arhitektima moderne orijentacije kao što je rad s Lavoslavom Kaldom, Stjepanom Planićem, Stankom Kliskom, Stjepanom Gombošem i Mladenom Kauzlarićem. Te su se suradnje odvijale u različitim intervalima kroz čitav period od samog početka njegova studija, a od 1930. Bohutinsky počinje djelovati samostalno, javljajući se na nekoliko arhitektonskih natječaja, za Željezničku koloniju u Sarajevu i za Terazijску terasu u Beogradu.⁴³ Godine 1939. pokreće i vlastitu arhitektonsku praksu u suradnji s kolegom iz Iblerove škole, arhitektom Veljkom Kauzlarićem gdje počinju razvijati zajedničku poduzetničku aktivnost koja je obuhvaćala kupnju atraktivnih parcela te

⁴¹ Meštrić, Vinterhalter 2015., 284.

⁴² Meštrić, Vinterhalter 2015., 285.

⁴³ Meštrić, Vinterhalter 2015., 277. – 279.

projektiranje stambenih zgrada. Glavna obilježja tih višestambenih zgrada su pomno promišljene funkcionalne dispozicije, logična prostorna organizacija i dobro projektirani stanovi, kao i volumenska jednostavnost i jasnoća. Osim njihove nesporne oblikovne suzdržanosti i čistoće, prepoznatljiva bauhausovska estetika ovdje nije eksplicitno prisutna.⁴⁴

EXAT 51 je također avangardni pokret u Hrvatskoj, koji djeluje između 1951. i 1956. godine. Nastaje pod utjecajem Bauhauusa te svodi svoj dizajn na jednostavne i plošne, minimalističke prikaze u osnovnim bojama. U njemu su surađivali arhitekti Vjenceslav Richter, Božidar Rašica, Zvonimir Radić, Zdravko Bregovac, Bernardo Bernardi, Vladimir Zarahović te slikari i kipari Vlado Kristl, Ivan Picelj i Aleksandar Srnec.⁴⁵ Grupu karakterizira sklonost istraživanju apstraktnog, geometrijskog i konstruktivnog djela te se igraju svjetlosnim i kinetičkim efektima.⁴⁶

No, kada govorimo o arhitekturi bitno je spomenuti kako su na arhitekturu najviše utjecale politika i ekonomija te je morala odgovarati određenim potrebama kojima je bila namijenjena, kao i društvenom standardu. Nakon Drugog svjetskog rata, glavni naručitelj i ulagatelj cjelokupne arhitektonske djelatnosti postaje država te se najveći dio djelatnosti svodi na masovnu gradnju prijeko potrebnog i jeftinog stambenog fonda. Uz to nakon što je zemlja osiromašena ratom, vladala je oskudica materijalnih sredstava kao i u slikarstvu. No, ono što je najviše ograničavalo kreativnost arhitekata EXAT-a i njihovo zanimanje za modernu arhitekturu bila je politika koja je zagovarala tip socijalističke arhitekture, ali ono što su postigli na području arhitekture svakako je bila veća sloboda i eksperimentiranje. Arhitektura se shvaća prije kao područje eksperimenta nego kao izvršenje funkcionalnih zadataka, a sama arhitektonska forma je pregledna, jasna te u osnovi zasnovana na geometrizaciji forme, kubusnim blokovima itd.

⁴⁴ Meštrić, Vinterhalter 2015., 280.

⁴⁵ Mlikota 2017.

⁴⁶ Cvitković 2018., 17.



Slika 4. Bernardo Bernardi, stolica za industrijsku proizvodnju, 1961.

Iako u arhitekturi nisu uspjeli ostvariti sve svoje projekte, postoji nekoliko projekata koje svakako treba spomenuti.⁴⁷ Od važnijih realizacija ističu se projekti arhitekta Bernarda Bernardija, poput interijera Dječjeg vrtića u Habeličevoj ulici, njegova adaptacija Historijskog instituta u Zadru i interijer škole u Kumrovcu, također je opremio pokućstvom i druge prostore javne namjene.⁴⁸ Posebice su prepoznatljivi „Bernardijevi stolci“ od onih tipskih za dječje vrtiće iz 1951., škole i zbornice iz 1955., do onih za industrijsku proizvodnju iz 1955. koji ni danas nisu izgubili funkcionalnost i ljepotu oblika.⁴⁹ Zatim, paviljoni na Zagrebačkom velesajmu, dvije prve nagrade na natječajima za hotel na Plitvicama i za školu u Podsusedu Zdravka Bregovca, dok Božidar Rašica radi Osmogodišnju školu u Mesićevoj ulici u Zagrebu, stambenu zgradu Exportdrva, adaptaciju Zagrebačkog dramskog kazališta, stambene zgrade na Savskoj cesti i u Ulici Proleterskih brigada u Zagrebu te stambeni blok u Zadru i radovi Vjenceslava Richtera od kojih ću istaknuti neke.⁵⁰ Tijekom 1950-ih Richter tako radi na nekoliko eksperimentalnih projekata, u knjižari Naprijed u Zagrebu koncentrirano provodi likovnu koordinaciju svih elemenata arhitekture. Muzej Revolucije smješten je u Meštrovićev Umjetnički paviljon u koji Richter uvrštava „parazitsku strukturu“ sustav stubišta u konstrukciji lebdećih podesta izložbenih terasa. U restoranu paviljonu u Slavonskom Brodu istražuje fluidno pretapanje zaštićenih i otvorenih prostora. Usporedno s projektima, Richter radi na svojoj teoriji sinteze gdje piše traktat u Sintezi koji će biti objavljen kao prvi dio knjige *Sinturbanizam* 1964.

⁴⁷ Denegri 2000., 150. – 152.

⁴⁸ Ceraj 2015., 32. – 33.

⁴⁹ Susovski 2004., 110.

⁵⁰ Denegri 2000., 165. – 167.

godine. Za Richtera, sinteza znači brisanje granica između arhitekture, slikarstva i plastike u čemu je odlučujući proboj, prema Richteru, odigrao Bauhaus.⁵¹

No, uz djelovanje grupe EXAT 51 značajno je djelovanje Tehničkog fakulteta u Zagrebu, čiju ideju gradi Vladimir Turina. Turina temi sinteze prilazi putem arhitektonskog eksperimenta, sam projekt model je za izgradnju teorije. Turinin rad je zapažen po funkcionalističkom i istraživački orijentiranom pristupu koji kulminira dvama prvonagrađenim, no nerealiziranim natječajnim projektima: za Državnu operu u Beogradu te Kliničku bolnicu na Šalati u Zagrebu. Opera u Beogradu po potpuno transformabilnoj centralnoj pozornici bliska je Gropiusovu totalnom teatru u kojem se odbacuju barijere između pozornice i gledališta zahvaljujući rotacijom kružnog središta. Koncept bolnice na Šalati zasnovan je na preciznom razlaganju programa u zasebne funkcionalne elemente koji su međusobno povezani u učinkovit sustav. Riječ je o novom tipu arhitektonske imaginacije koja se odmiče od statičnog objekta u korist složenog tehnološko prostornog organima u čije su rješenje integrirani moderni mehanički sustavi ventilacije, pokretnih tribina, dizala, rasvjete, tipova opreme. Bolnice i opera bile su idealne prilike za Turinin eksperiment budući da se radi o složenim programima koji bitno ovise o tehnologiji, tijekom prve polovine 20. stoljeća prolaze i promjenu koncepcija.⁵² Godine 1946. postaje nastavnik na Arhitektonskom odjelu Tehničkog fakulteta u Zagrebu i oko sebe okuplja mlade suradnike nastavnike: Radovana Nikšića, Mladena Vodičku, Aleksandra Dragomanovića i Borisa Magaša. U radu grupe sudjeluju i Zvonimir Radić, Ninoslav Kučan, Edo Šmidihen i drugi. Zatim Turina nastavlja sa sportskom arhitekturom, uključivši realizaciju stadiona Dinamo u Zagrebu, no fokus istraživački orijentiranih arhitekata s Tehničkog fakulteta biti će zgrade društvenog standarda gdje valja istaknuti Centar za majku i dijete u Klaićevoj ulici u Zagrebu, polivalentnu ustanovu za edukaciju građana i specijalizaciju zdravstvenog osoblja.⁵³

⁵¹ Meštrić, Vinterhalter 2015., 317. – 320.

⁵² Meštrić, Vinterhalter 2015., 321.

⁵³ Meštrić, Vinterhalter 2015., 321. – 325.



Slika 5. Radoslav Nikšić - Ninoslav Kučan, Radničko i narodno sveučilište Moša Pijade u Ulici proleterskih brigada (RANS), Zagreb, 1955. – 1961.

Također i Turinini suradnici nastavit će tipološke eksperimente pa će sinergija između emancipacijskih društvenih pokreta i istraživačke arhitekture cjelovito biti realizirana u Radničkom i narodnom sveučilištu (RANS) u tadašnjoj Ulici proleterskih brigada koje nakon pobjede na natječaju iz 1955. projektiraju Radoslav Nikšić i Ninoslav Kučan, uz ključan doprinos Bernarda Bernardija u oblikovanju interijera i dizajnu namještaja za koji je kolorističke intervencije razradio Zvonimir Radić.⁵⁴ Za evoluciju projekta ključan je boravak Radovana Nikšića u Nizozemskoj, gdje radi u birou vodećih protagonista suvremene arhitekture J.H. Van den Broeka i J. Bakeme koji će i dovesti do nastanka Team X grupe koja je od kraja Drugoga svjetskog rata razvijala alternativne modele arhitektonskoga modernizma i predvodila istraživački pristup kao odgovor na radikalne društvene promjene. Egzotovska vizija totalne plastičke sinteze ipak nije ostala samo na razini programa, manifesta, izložbi i utopijske arhitekture nemogućega, jer je barem djelomično realizirana u eksperimentalnom i inovativnom arhitektonskom tipološkom konceptu kakav je RANS.⁵⁵ U interijeru se tako izbjegava mehanička aplikacija umjetničkih radova pa najpoznatiji dio Bernardijeve serije namještaja predstavlja dionica opreme za sjedenje, čiji niz započinje stolcem rukonaslona namijenjenog opremi čitaonica. Takav stolac je također projektiran i za potrebe radnih soba stručnih suradnika Radničkog sveučilišta.⁵⁶ „Kvaliteta ambijenta proizlazi iz prozračnosti i

⁵⁴ Meštrić, Vinterhalter 2015., 326. – 327.

⁵⁵ Galjer, Lončar, Rubić 2018., 18. – 20.

⁵⁶ Ceraj 2015., 34. – 35.

otvorenosti prostora, a plastička forma nastaje kroz igru crnih linija koje formiraju stupovi i prozorski okviri i bijele plohe zidova, upravo na tragu Richterove koncepcije prostorne slike.⁵⁷ Gotovo svečana atmosfera proizlazi iz lijepih proporcija prostora, dominantne monokromije i brižljive koordinacije detalja i cjeline, a projekt je i Richter ocijenio kao jednom od rijetkih realizacija sinteze.“⁵⁸

⁵⁷ Galjer, Lončar, Rubić 2018., 20.

⁵⁸ Meštrić, Vinterhalter 2015., 328.

6. SLIKARSTVO

U prvoj polovici 20. stoljeća kao i u većini zemalja tako i u Hrvatskoj, likovna umjetnost se koristila za oblikovanje novog nacionalnog identiteta tako je kod Zemlje, Internacionalni stil utjecao na arhitekturu grupe, a na slikarstvo pokret Nova objektivnost tzv. poslijeratni ekspresionizam nastao oko 1922. u Berlinu istakavši se realističnim prikazima i motivima iz svakodnevnog života.⁵⁹ Tek u drugoj polovici 20. stoljeća hrvatska likovna produkcija obuhvaća primjere modernističkog slikarstva iako se već 1922. godine pojavljuje prva apstraktna slika *Pafama* autora Josipa Seissela koji je promovirao avangardne i eksperimentalne načine rada uglavnom dadaizam i konstruktivizam. Riječ je o kvadratnoj slici malih dimenzija čijim središtem dominiraju višebojni geometrijski elementi na crnoj podlozi. Sam naziv djela nastao je kombinacijom njemačkih riječi Papier-Farben-Malerei, što u prijevodu znači Papir-boja-slika.⁶⁰ No, prvenstveno ću istaknuti članove skupine EXAT-51 koji su ideju apstraktne umjetnosti proveli u djelo ponajviše u slikarstvu, kao što su Ivan Picelj, Vlado Kristl i Aleksandar Srnec. Njihova djela karakterizira nemimetičko prikazivanje gdje slika više nije prenositelj umjetnikova viđenja predmetnog svijeta, već ona postaje predmet za sebe.⁶¹ No, nakon Dugog svjetskog rata u zemlji je vladalo siromaštvo što su osjetili i članovi grupe, pa su u nedostatku materijala pribjegavali drugim rješenjima, odnosno najčešće su slikali u tehnici tempere na papiru, no radili su i crteže. Tehnika tempere na papiru bila je posebno pogodna za slikarstvo geometrijske apstrakcije. Njome je bilo moguće postići plošnost geometrijskih oblika ujednačenim potezima kista, koji su onemogućavali tonsko nijansiranje boja te apstrakciju. Boja slikara EXAT-a 51 postoji kao samostalno sredstvo izražavanja bez opisnih svojstava te je ona zajedno s linijom tvorac apstraktne slike.⁶²

Postoje dva manifesta članova skupine EXAT-51, prvi je onaj što ga je pročitao Bernardo Bernardi u vlastito i u ime svih članova - Zdravka Bregovca, Ivana Picelja, Zvonimira Radića, Božidara Rašice, Vjenceslava Richtera, Aleksandra Srneca i Vladimira Zarahovića na plenumu Udruženja likovnih umjetnika primijenjene umjetnosti Hrvatske 7. prosinca 1951. godine, a drugi je objavljen u povodu izložbe Kristl, Picelj, Rašica, Srnec od 18. veljače do 4. ožujka 1953. u Društvu arhitekata Hrvatske.⁶³ U prvom manifestu su članovi skupine EXAT-51 najavili program i cilj svoga budućeg djelovanja, a to je brisanje granica između čiste i

⁵⁹ Kolečnik, Prelog 2012., 260.

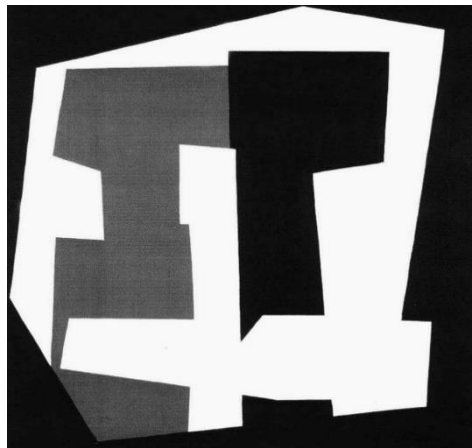
⁶⁰ Prelog 2010., 623.

⁶¹ Denegri 2000., 15.

⁶² Denegri 2000., 18.

⁶³ Susovski 2004., 108.

primijenjene umjetnosti koju je moguće postići istraživačkim i eksperimentalnim radom te borba za prihvaćanje apstraktne umjetnosti u domaćoj sredini.⁶⁴ U tekstu manifesta članovi grupe ne pozivaju se ni na jednu grupu sa sličnim programom ili djelovanjem, ali se iz njihova manifesta može iščitati postojanje ideja Bauhauusa i nizozemskog De Stijla. Udaljili su se od tradicionalnog poimanja umjetničkog djela, od umjetnosti u funkciji propagande kakva je bila umjetnost socijalističkog realizma, a samim time izborili su pravo na slobodu umjetničkog izražavanja.⁶⁵ Drugim manifestom članovi grupe ne donose nikakve nove postavke jer su potrebu za afirmacijom apstraktne umjetnosti iznijeli već u prvom manifestu 1951. godine. Sada, oni odgovaraju na negativne kritike koje su odjeknule u javnosti nakon objave prvog manifesta pa je u njihovim rečenicama jasno ukorijenjen stav koji ističe pravo na napredak, pravo na vlastiti umjetnički izričaj te pravo na slobodu.⁶⁶



Slika 6. Ivan Picelj, *Kompozicija XL*, 1952.

Slikar i grafičar Ivan Picelj, jedan je od osnivača grupe EXAT-51 te zagovaratelj apstraktne umjetnosti. Piceljeve slike uvijek su strogo apstraktne i to apstraktne na način organizacije geometrijskih formi.⁶⁷ Na *Kompoziciji XL* iz 1952. godine, Ivan Picelj u potpunosti je proveo u djelo ideju apstraktnog umjetničkog djela. Djelo je naslikano u tehnici ulja na platnu s gotovo nevidljivim potezima kista, koje je umjetnik postigao glatkim i ujednačenim namazima boje. Slika je oblikovana suodnosima različito obojenih površina geometrijskih oblika. Kontrastirane su tamnosmeđa i crna boja s različitim tonovima bijele boje. Nakon toga stupa višegodišnja pauza Picelja sve do 1956. godine koja je prekinuta nastankom *Kompozicije 54*.

⁶⁴ Denegri 2000., 70.

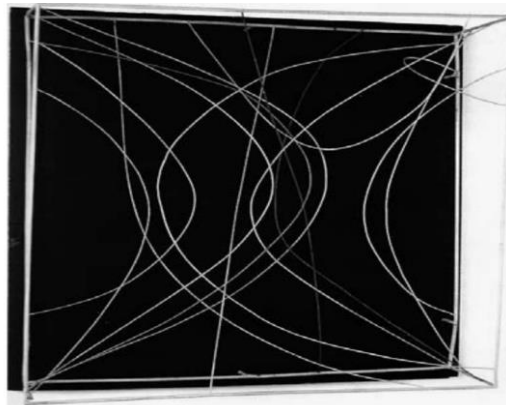
⁶⁵ Denegri 2000, 71. – 73.

⁶⁶ Susovski 2004., 108.

⁶⁷ Denegri 2000., 101.

Slika se sastoji od dva suprotstavljena geometrijska elementa čistih boja, crne i žute. Velike obojane površine u tehnici tempere naglašavaju plošnost geometrijskog prikaza nalik na kolaž. U 1956. godini Ivan Picelj stvara komponirane slike koje naziva *Kompozicijama*, a nastale su u serijama u kojima slikar radi varijacije geometrijskih oblika. Slike karakteriziraju različiti geometrijski oblici, koji se međusobno prožimaju i tvore različite suodnose. Iako su slike plošne, različito obojeni geometrijski oblici stvaraju privid dubine prostora na slici.⁶⁸

Prema katalogu u monografiji EXAT- a iz 1979. godine, poznato je osam slika Vlade Kristla iz razdoblja 1951.-1953., dok za još tri postoje jedino podaci da su bile naknadno preslikane ili čak uništene. I on, poput Ivana Picelja, gradi sliku od različitih geometrijskih oblika, no njegovo se slikarstvo apstrakcije u potpunosti razlikuje od slikarstva Picelja. Prepoznatljivi idiom slikarstva Vlade Kristla čine kompozicije u kojima se geometrijski element postavljen u središte kompozicije svjetlom bojom, kao što su žuta ili bijela, ističe u odnosu na tamno obojene plohe koje ga okružuju. Takva je i slika naziva *Kompozicija* iz 1952. godine u vlasništvu Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu je poput kolaža oblikovana od različitih dijelova geometrijskih oblika.⁶⁹



Slika 7. Aleksandar Srnec, *Prostorni modulator*, 1953.

U slikarstvu Aleksandra Srneca iskazana je težnja članova skupine EXAT- 51 eksperimentiranju i istraživanju. Na povijesnim uzorima apstrakcije, poput Vasilija Kandinskog i Kazimira Maljeviča, pionira apstraktne umjetnosti s jedne strane čiste apstrakcije i s druge geometrijske apstrakcije, on je stvorio vlastiti stil. U početku kod njega još uvijek raspoznajemo figure, poput onih kod tempera iz 1952. godine u vlasništvu samog autora te onih u ulju na

⁶⁸ Denegri 2000., 113.

⁶⁹ Denegri 2000., 122.

platnu nazvanu *Četiri figure i sunce* iz iste godine iz Muzeja suvremene umjetnosti u Beogradu. Unatoč tome, to su apstraktne slike u kojima oblici više nisu preuzeti iz stvarnosti. Istodobno s njima, Srnec između 1950. i 1953. godine radi seriju slika i crteža u kojima je dominantna igra linija na neutralnoj podlozi. Linije se međusobno isprepliću i vijugaju u različitim smjerovima te stvaraju zanimljivu mrežu geometrijskih oblika. Tu zamršenu mrežu linija umjetnik je odveo korak dalje kada je 1953. godine izveo djelo *Prostorni modulator* gdje slika postaje predmetom. Linije s crteža postale su mentalne žice, a neutralnu podlogu zamijenila je konstrukcija na koju su fiksirane žice. Kako je volio eksperimentirati s različitim tehnikama i materijalima, Aleksandar Srnec od 1955. godine počinje izrađivati kolaže, u kojima oblici spontano raspoređeni po površini ne slijede strogi raspored apstraktnih oblika i dio su umjetnikove mašte. Godine 1955. nastaju i dvije tempere na papiru, *Kompozicija T-5a* i *Kompozicija T-6* gdje dolazi do krajnje redukcije geometrijskih oblika na slici, a godinu nakon radi serije slika u tehnici tempere na papiru i ulja na platnu gdje na monokromnoj podlozi raspoređuje geometrijske oblike, najčešće trokute koji su povezani linijama.⁷⁰

Privučen neistraženim područjem novog, Srnec će opsesivno istraživati i kreirati svoje zaustavljene geometrijske forme u pokretne kinetičke i optičke senzacije. Godine 1953. Srnec konstruira prve kinetičke objekte točnije *Prostorni modulator*, a oko 1956. počinje eksperimente s pokretnim skulpturama i reljefima, da bi od 1962. uveo svjetlost kao bitan element svojih lumino kinetičkih konstrukcija. Tako je u riječkoj Modernoj galeriji 1966. priredio samostalnu izložbu gdje je prikazao rezultat svojih istraživanja u obliku *Luminoplastike*, a godinu dana poslije i u galeriji zagrebačkog Studentskog centra postavljen je ambijent *Luminoplastika*, prvi luminokinetički objekt u kontekstu hrvatske umjetnosti.⁷¹ Srnecovo bavljenje optičkom senzacijom, njegov nesputani svjetonazor upoznao nas je s umjetnošću pokretne svjetlosti i nastankom nove slike te mogućnošću njezine transformacije. Luminoplastike na izložbi čine posebnu priču gdje kretanjem stvaraju promjenjiv prostor koji postaje sastavni dio umjetničkog djela. Stoga valja istaknuti izložbu *Rubne posebnosti – avangardna umjetnost u regiji 1918 – 1989*, kojom je 2005. zagrebački kolekcionar Marinko Sudac u Varaždinu po Srnecovim nacrtima inicirao rekonstrukciju triju i obnovu sedam ambijenata iz šezdesetih koje je ponovno oživio arhitekt Oleg Hržić. Također su postavljeni i

⁷⁰ Denegri 2000., 136.

⁷¹ <http://www.zarez.hr/clanci/quotumjetnost-na-rubu-i-ruba-umjetnostiquot>, (27.08.2020.)

panoi s povijesnom kontekstualizacijom Smecove umjetnosti, kinetički objekti nastali početkom osamdesetih.⁷²

Stoga je vidljivo da je već u šezdesetim godinama 20. stoljeća zabilježen snažan proboj Hrvatske u međunarodnu razmjenu ideja i postignuća, a hrvatsko slikarstvo do kraja stoljeća pouzdano plovi u svim strujanjima svjetske umjetnosti.⁷³

⁷² <http://www.zarez.hr/clanci/quotumjetnost-na-rubu-i-ruba-umjetnostiquot>, (27.08.2020.)

⁷³ Ivančević 2012., 243.

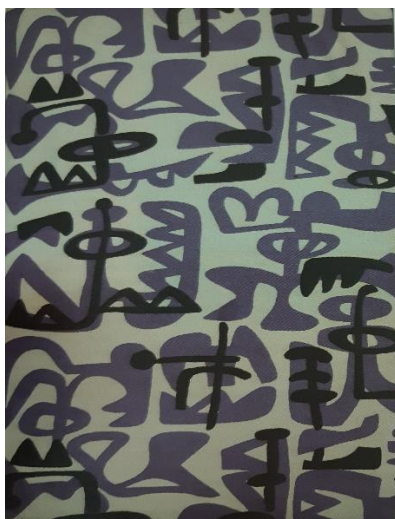
7. TEKSTILNI DIZAJN

Nakon završetka Prvoga svjetskog rata Hrvatska se nalazi u novoj državi, Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca koja je izjednačila obrazovni program za djevojčice i dječake. Djevojkama je omogućeno pohađanje svih škola i sukladno s time ukidaju se ženske gimnazije i više djevojačke škole. Glavno mjesto u ženskoj naobrazbi imaju gimnazije, Obrtna škola u Zagrebu i Kraljevska viša škola za umjetnost i umjetni obrt. Tekstil, tj. ručni rad u školi, više nema središnje mjesto u formiranju ženskog identiteta jer se sada u skladu s novim potrebama industrije osnivaju tekstilni odjeli s pedagoškim programom vrlo sličnim Tekstilnoj radionici iz Bauhausa.⁷⁴ No, utjecaj Bauhausa na hrvatsku sredinu je bio osobito znatan nakon Drugog svjetskog rata prilikom osnivanja zagrebačke Akademije primijenjene umjetnosti. Tako je Akademija primijenjene umjetnosti imala od samog početka program definiran prema bauhausovskom modelu: priprema godina, a potom specijalizacija u jednoj od radionica arhitekture, plastike, grafike, keramike, tekstila i slikarstva. Glavni cilj obrazovnog programa Akademije bio je stvoriti kadar koji će primjenjivati likovne kriterije na oblikovanje industrijski proizvedenih predmeta, u osnovi definicije što je dizajn. U tom programu zanimljiv je rad studentica Tekstilnog odjela Akademije koji je koncipirala Branka Hegedušić, a bio je usmjeren na projektiranje i izradu prototipova tkanina, ćilima i modela odjeće. Pedagoški je program obuhvaćao teorijsku i praktičnu nastavu u radionicama.⁷⁵ U pripreмноj godini studenti posjećuju odjel radi upoznavanja s tekstilnim materijalima, na drugoj godini upoznaju osnovne vrste tkanja, veziva, čipke i osnove projektiranja odjeće, dok su treća i četvrta godina studija posvećene daljnjoj specijalizaciji studenata i usavršavanju u tkalačkim tehnikama. U petom semestru se, uz pohađanje predavanja i praktičnog rada u radionicama, izrađuje i diplomski rad. Bauhausovski princip rada vidljiv je i u izložbama studentskih radova, kao što je izložba Tekstilnog odjela Akademije održana 1955. godine u radionici Krste Hegedušića. Na kojoj su se prvenstveno istakli utilitarni tekstili Mire Kolić i Jasne Stahuljak koji svojom strukturom podsjećaju na slične radove tekstilne radionice Bauhausa iz Dessaua. Također je posebno zanimljiva suradnja koju je po završetku obrazovanja na Akademiji primijenjenih umjetnosti ostvarila Jagoda Buić s tvornicama Tvorpam iz Zagreba i Pamučnom industrijom Duga Resa, gdje su se proizvodile štampane tkanine za zavjese po njezinu nacrtu.⁷⁶

⁷⁴ Meštrić, Vinterhalter 2015., 368.

⁷⁵ Meštrić, Vinterhalter 2015., 373. – 374.

⁷⁶ Meštrić, Vinterhalter 2015., 374.

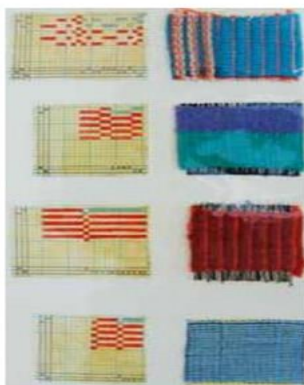


Slika 8. Jagoda Buić, nacrt za zavjesu, Pamučna industrija Duga Resa, 1957.

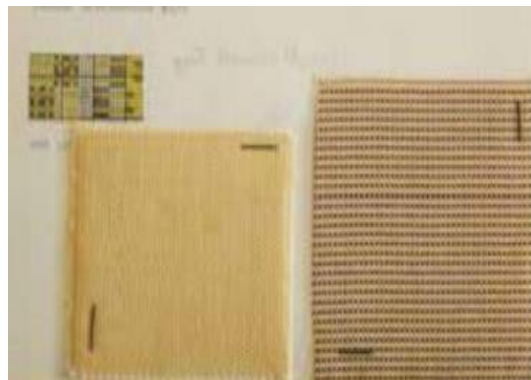
Stoga bih važnu ulogu za tekstilje prvenstveno dala Otti Berger koja je dolaskom na Bauhaus pronašla svoje umjetničko zvanje u tkalačkom obrtu. T'ai Smith u svom radu *Anonymous Textiles, Patented Domains: The Invention (and Death) of an Author* navodi kako su muškarci koji su pohađali Bauhaus smatrali da tkalački obrt i umjetnost nisu dostojni njih. Tvrdili su kako ta vrsta umjetnosti i obrta nije dovoljno tehnički zahtjevna niti dovoljno "umjetnička" za njih. Stoga su većina umjetnika koji su se bavili tim vidom umjetnosti bile žene. Otti je bila jedna od njih i do kraja svoje umjetničke karijere je nastavila sa produkcijom i izradbom različitih tekstilnih predmeta koje je nerijetko sama tkala na tkalačkom stanu. Jednako kao što se na Bauhausu poticala upotreba novih materijala i tehnika izrade umjetničkog objekta, tako je i u samoj tkalačko radionici to bilo vrlo zastupljeno.⁷⁷ Antonija Mlikota navodi kako ni Otti Berger nije bila odbojna prema eksperimentiranju sa različitim vrstama niti i tkanina kako bi izradila na koncu neko djelo.⁷⁸

⁷⁷ Smith 2008., 54. – 59.

⁷⁸ Mlikota 2009., 274.- 278.



Slika 9. Otti Berger, uzorci tekstila, Bauhaus



Slika 10. Otti Berger, uzorci tekstila, Bauhaus

Na slikama su prikazi različitih uzoraka tkanina koje je Otti pripremala za predavanja na Bauhausu.⁷⁹ T'ai Smith naglašava kako Otti nije bila jedna od onih studenata koji su momentalno počeli eksperimentirati i uvoditi inovacije u svoje radove. Ona je vrlo postepeno gradirala svoj rad ka boljemu, uz stručnu suradnju Lilly Reich. Njeni radovi su bili prožeti raznim emocijama i iskustvima, a to je bila glavna odlika koja je karakterizirala njen rad.⁸⁰ S druge strane, Mlikota kaže kako su njezini tekstili bili drukčiji od tuđih radova jer ona nije bila direktna sa upotrebom novih materijala. Ona je u svoje tkanine unosila niti novih materijala od poliestera čime je zapravo unosila još više čvrstine u samu tkaninu, a indirektno i nevidljivo je baratala sa novijim materijalima tako što je uvela i tisak uzorka na tkaninu. Tekstilna radionica s vremenom je postala određena vrsta laboratorija u kojem su Otti i njezini kolege svakodnevno smišljali i tkali neke nove uzorke, sa nekim novim materijalima i dizajnima. Većina njihovog rada zapravo je bila namijenjena za industrijsku proizvodnju.⁸¹

⁷⁹ Mlikota 2009., 279.

⁸⁰ Smith 2008., 60. – 73.

⁸¹ Mlikota 2009., 280.

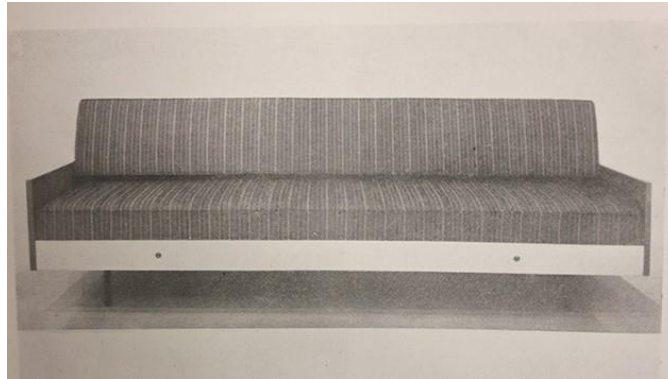


Slika 11. Otti Berger, tepih za djecu, Bauhaus

Tepih za djecu jedan je od najranijih radova Otti Berger koji u svom likovnom izrazu u potpunosti predstavlja likovne odrednice koje je Gropius postavio u svom manifestu, a kasnije realizirao u samoj školi Bauhaus. *“Jednostavni geometrizirani, isprugani i cig-cag oblici uz varijacije osnovnih boja vidljivi su utjecaj Vorkursa i eksperimentiranja s materijalima, bojama i oblicima koji je Otti Berger polazila ranije. Ono što je također vidljivo u mnogim drugim radovima naglašeni je kontrast u materijalima ali i bojama i oblicima što je izravan utjecaj učenja i vježbi Johannesesa Ittena na samim počecima Bauhausa, koje je na određeni način bilo polazna premisa bauhausovskih teorija.”*⁸² Njezini kasniji radovi se jasno odmiču od prvotnih temeljnih postavki Bauhausa. S obzirom na golem opus umjetnika koji su boravili u to vrijeme na Bauhausu i s kojima je ona imala doticaja bilo u vidu druženja ili stručnog odnosa, nije ni čudno da je i ona sama razvila neku vrstu stila koji je više naginjao na apstrakciju i igranje bojama. Odmakla se od standardnog geometrijskog stila u kojem na samom početku bila prepoznatljiva. S vremenom se već bližio Drugi svjetski rat, nacizam je uspio prodrijeti u tadašnje njemačko društvo, posebice pobjedom Nationalsocijalističke stranke na izborima. Kao što je poznato, progoni Židova i svih nearijevaca počeli su puno prije početka samog rata. S obzirom na takve okolnosti, mnogi predavači Bauhausa morali su napustiti zemlju kako bi preživjeli. U cijeloj toj kaotičnoj situaciji, tadašnja voditeljica tkalačke radionice daje ostavku i predlaže Otti za novog voditelja i predavača. *„Gunta Stolzl je napustila Bauhaus u listopadu 1931., a dizajnerica Lilly Reich preuzela je vodstvo Odjela početkom 1932. Očito je u tom periodu Otti Berger zapravo samostalno (neki autori navode: uz Anni Albers) vodila Tekstilnu*

⁸² Mlikota 2009., 281 – 283.

radionicu“. Otta ostaje pri Bauhausu kao suradnica u više radionica, a 1932. godine se s obzirom na sve političko društvene okolnosti škola seli u Berlin gdje će raditi još vrlo kratko, nakon čega se Bauhaus službeno zatvara.⁸³

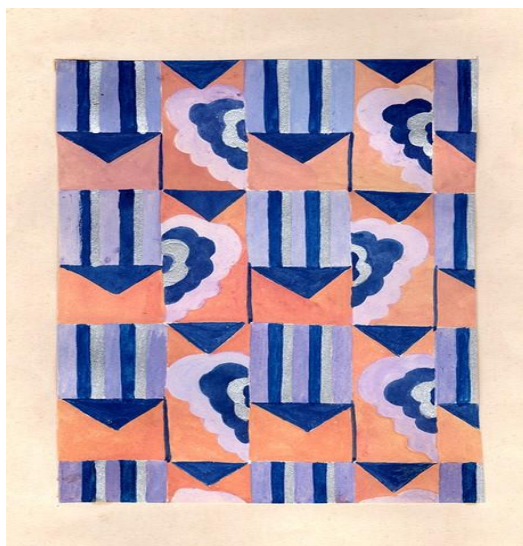


Slika 12. Slava Antoljak, tekstil za ležaj, 1955.

Osim Otta Berger možemo istaknuti i još neke tekstilne dizajnerice, kao Slavu Antoljak te Neli Geiger. Slava Antoljak je zanat i tehniku tkanja izučila u Bratislavi i Brnu, a na studijskim putovanjima u inozemstvu razvija metodološke i tehnološke standarde. Za tekstil sjedećih garnitura osvaja III. nagradu zagrebačkog triennala 1955. Kvaliteta rješenja leži u tkanju na starinskom razboju koji dozvoljava individualni pristup i realizaciju proizvoda više funkcionalnosti i estetike od konkurentnih pandana za masovnu proizvodnju. Suosnivačica je Studija za industrijsko oblikovanje pri kojemu se osmišljavaju i oblikuju industrijski objekti, lišeni individualističkog oblikovanja primijenjenih umjetnosti. Na XI. milanskom triennalu 1957. s kolegama iz Studija za industrijsko oblikovanje stječe međunarodno priznanje za seriju razvijenih stambenih ambijenata gdje je predstavljen njezin tekstil.⁸⁴

⁸³ Mlikota 2009., 283.

⁸⁴ <http://www.dizajnerice.com/home/> (03.07.2020.)



Slika 13. Neli Geiger, Serie II. Nr 3 „Soleill“, predložak za oblikovanje dekorativne tkanine, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 1925.

Neli Geiger se pak bavi oblikovanjem tekstila i odjeće te izradom predložaka za čipku i vezivo. Između 1915. i 1916. predaje na Umjetničkoj akademiji, nakon čega radi u Beču na tekstilnom smjeru Umjetničko-obrtne škole Emmy Zweibuck. Odlazi 1932. na usavršavanje na školu Reinau u Berlin gdje usvaja tehniku bojenja tkanine štrcanjem. U radu često proširuje mogućnosti primjene novih tehnologija u oblikovanju te izrađuje nove materijale bogatih struktura bojene posebnim načinom. Uzorke nastale 1920-ih odlikuje geometrijska stilizacija, narodni ornamenti odnosno ornamenti preuzeti iz narodne baštine, folklor, s narodne nošnje te koloristički kontrasti, dok je kasnije naglasak na površini i boji.⁸⁵

⁸⁵ <http://www.dizajnerice.com/home/> (03.07.2020.)

8. FOTOGRAFIJA I FILM

U razdoblju između Prvog i Drugog svjetskog rata fotografija je mahom bila inspirirana inovacijama avangardnih škola, od Nove objektivnosti do Bauhauusa. Avangardni fotografi kroz praksu dolaze do izražavanja „nove stvarnosti“, što je značilo prvenstveno dokumentiranost fotografije, objektivnost prema motivu, interes koji se zadržava na strukturi površine, na tonskim i grafičkim vrijednostima motiva.⁸⁶ Istraživanje fotografskog medijskog identiteta bilo je osobito aktivno u sferi utjecaja Bauhauusa. Očitovala se u dinamici vizije postignute mijenjanjem položaja očista i posljedičnim jakim perspektivnim skraćanjima, izrezom formata, nagibom horizonta ili postupcima „tamne komore“. Takva nastojanja i rezultati su argumentirani te razglašavani kroz tisak i knjige.⁸⁷ Stoga je posebno važno istaknuti dva zagrebačka atelijera koja mogu poslužiti kao primjeri dominantne stilske orijentacije fotografske prakse 1930-ih godina, a to su atelijer Franje Mosingera i atelijer Foto Tonka Antonije Kulčar. Oba atelijera njeguju pomodan pristup motivu: modeli su prikazani u pozama i u na način blizak snimcima slavni filmskih zvijezda iz tadašnjih svjetskih modnih časopisa, koji u sve većem broju stižu do Zagreba.⁸⁸ Novi tip angažmana profesionalnih fotografa ovoga razdoblja predstavlja njihova bliska suradnja s ilustriranim časopisima. U takvoj upotrebi prednjači tjednik *Svijet*, koji postaje glavnim promicateljem toga novog vizualnog medija. Stranice *Svijeta* su bile ispunjene fotografijama Atelijera Tonka, koje donose prikaze svih aspekata građanskog života od konjskih utrka, maskenbala, kupališnog života na Savi, prvih natjecanja u ljepoti i ostalo. Antonija Kulčar je zabilježila i većinu kazališnih događanja u Zagrebu, pa velik dio fundusa Instituta za književnost i teatrologiju čine upravo snimci izašli iz njezinog atelijera.⁸⁹ Također je bila održana i velika izložba fotografkinje Antonije Kulčar Prut od 30. siječnja do 26. travnja 2015. u Galeriji Klovićevi dvori. Izložbu su organizirali Galerija Klovićevi dvori i Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, a autorica stručne koncepcije i izložbe te teksta u katalogu je povjesničarka umjetnosti dr. sc. Lovorka Magaš Bilandžić.⁹⁰ Retrospektivna Izložba *Foto Tonka - Tajne ateliera društvene kroničarke* po prvi put je opsežno predstavila Tonkin opus od dvjesto fotografija, a izložba i tekst u katalogu po prvi put su Tonkin opus ozbiljnije interpretirali u kontekstu europske fotografije međuratnog razdoblja, odnosno izložba je potvrdila koliko su Zagreb i Hrvatska kroz istaknute predstavnike pojedinih umjetnosti, u ovom slučaju fotografije, bili ravnopravan dio europske kulturno - umjetničke

⁸⁶ Tonković 2011., 179.

⁸⁷ Tonković 2011., 179

⁸⁸ Kolečnik, Prelog 2012., 190. – 192.

⁸⁹ Kolečnik, Prelog 2012., 192. - 193.

⁹⁰ Bulimbašić 2015., 113.

scene. No, najveća vrijednost izložbe i kataloga je u načinu interpretacije građe jer način na koji Lovorka Magaš Bilandžić u tekstu kataloga interpretira svaku tematsku cjelinu Tonkina opusa je referentno mjesto za sve buduće istraživače hrvatske međuratne fotografije i njezina europskog konteksta. Autoričina interpretacija, osim sadržajne i likovne analize fotografije, tehničkih inovacija, sadrži i interpretaciju emocionalnog, socijalnog i političkog koda fotografije u svrhu prenošenja poruke. Tonkine su fotografije tako pridonijele stvaranju „imagea epohe“, obilježenog redefinicijom ženske slobode i samosvijesti te drugačijom percepcijom žene ispred i iza objektivu.⁹¹

Uz Antoniju Kulčar potrebno je spomenuti barem još nekoliko fotografa tog vremena, a to je Rudolf Firšt koji snima interijere zagrebačkih vila te fotografski dokumentira izgradnju sanatorija Merkur, radi portrete zagrebačkih umjetnika, snima njihove atelijera i izložbe. Osim njega značajan je i Ljudevit Griesbach po snimljenim motivima diljem Hrvatske koje koristi kao predloške za razglednice te postaje začetnikom turističko-promidžbene fotografije. Ističu se i osječki autori Pavao Varnai i Nikola Szege, snimcima društvenog, posebice kazališnog života Osijeka. Uz ženski akt, Szege uvodi i prikaze nagog muškog tijela, što je prava rijetkost u povijesti hrvatske fotografije 20. stoljeća, a 30-ih godina pojavljuje se dnevnik *Novosti* na čijim se stranicama mogu vidjeti fotografije Vladimira Horvata čije su snimke automobilskih nezgoda začetak novinske rubrike crne kronike. Zatim reportaže Franje Fuisa, prvog hrvatskog „lutajućeg“ reportera, sačinjene od socijalno osviještenih tekstova i fotografija obilježenim dubokim suosjećanjem s ljudima sa „strmine bijede.“⁹²

⁹¹ Bulimbašić 2015., 114.-116.

⁹² Kolečnik, Prelog 2012., 194.-194.



Slika 14. Franjo Mosinger, *Užas*, 1933.

Stoga je važno istaknuti časopis *Kulisa* vlasnika Teodora Rone, jednog od prvih reportera koji u domaće novinarstvo uvodi direktnu fotografiju s mnoštvom spontanih „moment“ snimaka zagrebačke svakodnevnice. Urednik fotografije u tome časopisu bio je Franjo Mosinger, čija djela izmiruju tradiciju s novim europskim impulsima, objavljujući mnoštvo radova inozemnih autora. Osim toga u *Kulisi* se mogu pronaći praktični savjeti, informacije o svjetskim novitetima, ali i natječaji za foto-amatere. Stoga je kao rezultat neposrednih Mosingerovih natpisa i natječaja bio angažman mladog studenta agronomije Đure Janekovića, jednog od prvih foto-reportera u Hrvatskoj. Janeković se istakao fotografijama sporta te ljudi s društvene margine, a približio se i estetici Nove objektivnosti gdje pokazuje znanstveničku radoznalost i sklonost eksperimentu.⁹³ Mosinger priređuje i izložbe svojih radova, kao što je izložba 1931. *Novi smjer u fotografiji* održana u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu, a izlaže portrete osoba iz svijeta kulture, umjetnosti i politike. Potom izlaže fotograme nastale neposrednim osvjetljavanjem predmeta na ili ispred foto-papira gdje se istaknuo izložbom *Lice grada* održana 1932. godine. Primjer je plakat odnosno foto-montaža zvonika zagrebačke katedrale i lica podijeljen na crnu i bijelu polovinu, koje asociraju na pozitiv i negativ kao tehničku bit fotografskog medija, ali i na sjaj i bijedu velegrada. Značajna je i fotografija *Užas* koja nastaje u vrijeme dolaska na vlast Nationalsocijalista u Njemačkoj 1933. godine, a prikazuje mušku cipelu koja gazi krhke porculanske glave bjelopute i tamnolute lutke.⁹⁴ Poslije se ističe i August Frajtić, voditelj Foto kluba Zagreb koji se istakao narodnim

⁹³ Kolečnik, Prelog 2012., 194. – 195.

⁹⁴ Tonković 2011., 150. – 157.

izložbama domaćih autora-amatera, a najveći rezultat Frajtićeva organizacijskog rada jest formiranje zbirke od sto fotografija suvremenih hrvatskih autora 1938. godine. Njezino izlaganje u Londonu 1939., kao i u drugim europskim kulturnim središtima, stavilo je u opticaj termin „zagrebačke škole“, kao oznaku specifičnog stila. „*Takozvana zagrebačka škola, o kojoj se mnogo piše u stranom svijetu, pokazuje u čemu se sastoji ta osobitost, da je nazvana zagrebačka škola. To su u prvom redu pogledi na fotografiju, koja se jako razlikuje od pogleda autora drugih naroda. Slike su pune života, vedrine snage i dinamike. Kao drugo mogao bi se navesti kompozicioni sadržaj, kojim su produhovljene sve slike, obilujući bogatstvom motiva uz narodnu notu. A najviše podiže kuriozitet naročita tehnika... dok se kod većine stranih autora ne može naći detalja u sjenama, kod Zagrepčana dominira bogatstvo detalja u tamnim partijama uz inače veliku briljantnost čitave slike*“⁹⁵. Na Frajtićevu inicijativu, zagrebačkom Foto-klubu priključuju se foto-klubovi iz Sušaka, Osijeka i Daruvara, a njihovim udruživanjem osnovan je i Hrvatski foto-amaterski savez.⁹⁶

Posebno značajna je Ivana Tomljenović Meller koja je studirala na Bauhausu i gdje je u trajanju od godine i više dana bilježila uspomene na svoj život i svoje razdoblje Bauhauusa.⁹⁷ Na kraju svoje oporuke naznačila je: „*U ovim albumima je čitav moj život. Zato molim nasljednicu da ih ne baci.*“⁹⁸ Godine 2010. Ivanin nećak, Marijan Hanžeković, donirao je njezin opus od šest albuma Muzeju grada Zagreba prema kojem je napravljena izložba o životu umjetnice.⁹⁹ Leila Mehulić u radu *Bauhaus Ivane Tomljenović Meller* iz kolekcije Marinko Sudac ističe da je još uvijek riječ o nesustavno prezentiranom opusu te da je naglasak stavljen na autobiografsku dimenziju njezina života. „*Njezino je stvaralaštvo bilo tek u ograničenom opsegu prožeto likovnim rukopisom Bauhauusa, ali reflektira duhovno ozračje zajednice kojoj je pripadala tijekom 1929. i 1930. godine (...)* Za razliku od mnogih izložaba posvećenih Bauhausu, ova izložba Bauhaus predstavlja ponajviše kao društveni fenomen.“¹⁰⁰

⁹⁵ Kolečnik, Prelog 2012., 209.

⁹⁶ Kolečnik, Prelog 2012., 209.

⁹⁷ Koščević 1985., 83. – 87.

⁹⁸ Mehulić 2012., 14.

⁹⁹ Peritz 2010., 40. – 41.

¹⁰⁰ Mehulić 2012., 14.



Slika 15. I. Tomljenović Meller, studenti **Slika 16.** I. Tomljenović Meller, kantina Bauhausa

Promatrajući fotografije proizašle s Odjela fotografije na Bauhausu, moguće je prepoznati „*stanovitu konvenciju: isticanje odnosa čovjeka i arhitekture, ljudi u neobičnim situacijama, neuobičajeni fenomeni, dupla ekspozicija, motiv ruke, sjena kao nositelj kompozicije, pikturalnost, narativni princip.*“¹⁰¹ Javlja se eksperimentalna fotografija koja spada u pokret Neue Sachlichkeit odnosno Nova vizija. Riječ je o eksperimentalnom pristupu; s jedne strane o vrlo preciznoj fotografiji, ali s novim rakursima, eksperimentu sa svjetlom, kadrovima, duplim ekspozicijama itd., nečem danas potpuno normalnom kada gledamo analognu fotografiju, a zapravo je estetika koja je razvijena upravo na Bauhausu. Ivana Tomljenović fotografirala je svakodnevnicu Bauhausa: druženje studenata na terasi, predavanja koja su vrlo neformalna, diskusije s gostima predavačima, zabave, šetnje Dessauom i slično. Osim opuštene i nekonvencionalne atmosfere, okušala se i u fotografiranju pokretnog ljudskog tijela.¹⁰²

S druge strane, jedini film snimljen na Bauhausu je film studentice Ivane Tomljenović Meller. Iako su „bauhausovci“ promovirali film kao umjetnost, iz ekonomskih razloga bilo je vrlo teško razviti ga kao formu u samom Bauhausu. „*U Bauhausu nije bilo filmske klase iako nas je film itekako zanimao.*“¹⁰³ Radi se o kratkom dokumentarno – eksperimentalnom filmu snimljenom filmskom kamerom Pathe u Dessau 1930. godine. Film je zajedno s najvažnijim

¹⁰¹ Mehulić 2012., 15.

¹⁰² Mehulić 2012., 15.

¹⁰³ Kolečnik, Prelog 2012., 99.

dijelom njezina opusa, otkupljen od strane umjetnice i nalazi se u kolekciji Muzeja Suvremene umjetnosti u Zagrebu. Za potrebe izložbe *Prodori avangarde u hrvatskoj umjetnosti prve polovice 20. stoljeća*, film je digitaliziran i prvi put prikazan javnosti 2007. godine. Riječ je o snimci kolega, ljudi okupljenih na Bauhausu s nekoliko kadrova arhitekture zabilježenih u 57 sekundi. Tomljenović je film napravila upravo zbog činjenice što je kao kćer posljednjeg bana, „crna ovca“ imućne i ugledne obitelji, ljevičarka, slobodnog duha i aktivna, koristila apsolutno sve mogućnosti koje su joj se nudile. Stoga je film nastao više zbog njene osobne financijske mogućnosti, a ne bauhausovske jer je filmska produkcija bila vrlo skupa.¹⁰⁴ Stoga je vidljivo da je riječ više o nezavisnom, eksperimentalnom filmu nego avangardnom iako je nastao u tom vremenu.



Slika 17. Dušan Vukotić, *Surogat*, 1961.

No, također se i u filmu već od sredine 50-ih godina 20. stoljeća daju prepoznati najave visokog modernizma. Važno je da u to vrijeme studenti počinju raditi filmove koji teže dočarati osobita duševna stanja, osjećaj izgubljenosti i zarobljenosti, a dva su istaknuta autora takvih filmova Mohovil Pansini i Ivan Martinac.¹⁰⁵ Zatim, sredinom 50-ih godina Dušan Vukotić je bio najutjecajniji autor crtanoog filma u sklopu Zagreb filma, prema modernističkim načelima gdje je naglašen geometriziran, shematiziran, plošan stil koji nije uvažavao iluzionističko opredjeljenje klasične animacije nego je prizorne situacije ocrtavao na naglašeno simbolički, shematiziran i intelektualan način. Stoga, početkom 60-ih godina film Dušana Vukotića *Surogat* dobiva nagradu Američke filmske akademije za crtani film, što dodatno svjetski etablira ovaj pokret. Vezano s ovim nagnućem ka geometrijskoj apstrakciji, ali i puno radikalnije, član grupe EXAT- a 51, Aleksandar Srnec koncem 50- ih projektira i izrađuje

¹⁰⁴ Kolečnik, Prelog 2012., 118. – 119.

¹⁰⁵ Kolečnik, Prelog 2012., 168.

apstraktne crtane ritmičke filmske fragmentne, no pak ostaju neprikazani osim u iznimnim pregledima Srnećova stvaralaštva, a početkom 60-ih Vladimir Kristl ostvaruje animirani film *Don Kihot* s ritmičko-grafičkim igrama naglašene avangardne prirode.¹⁰⁶ Nadalje će Mihovil Pansini u suradnji s Tomislavom Kobijom pokrenuti krugove razgovora naslovljene *Antifilm i mi* u podrumskim prostorijama Kinokluba Zagreb. Glavni je cilj tih razgovora bio pronaći nove putove u filmskom stvaralaštvu tadašnjeg kinoklubskeg amaterizma, odnosno pronaći novi model avangardnog filma. Pansini je tako u jednom od prvih razgovora uzdigao film kao iskaz osobne osjetljivosti autora prema kojima treba srušiti sve granice i mitove te ne treba mariti za publiku nego treba biti orijentiran isključivo na otkrivanje i istraživanje. U razgovorima je također artikulirana i ideja festivala eksperimentalnog filma, a 1963. je i organiziran pod nazivom GEF, a okupljao je sve filmaše i avangardne predstavnike drugih umjetnosti Jugoslavije.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Ivančević 2012., 244. – 245.

¹⁰⁷ Kolečnik, Prelog 2012., 182.

9. GRAFIČKI DIZAJN

U razdoblju po završetka kojeg rata Hrvatska je bila ne samo dio jugoslavenske socijalističke, samoupravne, federativne države, već i jugoslavenskog društva, kulturne, umjetničke pa tako i dizajnerske scene. Stoga, ma koliko bili određeni kulturnom klimom grada i lokalne kulturne scene, svi protagonisti umjetničke scene toga vremena i njihova djela istovremeno su akteri šire, društvene scene socijalističke samoupravne Jugoslavije.¹⁰⁸ Prošlost masovne i popularne kulture te dizajna valja pomno tražiti u člancima koji su rasuti po časopisima stoga ih je moguće naći u časopisu *Čovjek i prostor* te časopisu *15 dana*.¹⁰⁹ „Povijest i teorija dizajna suočavaju se s problemima na svjetskoj razini jer povijest dizajna nasljeđuje ideologiju tradicionalne povijesti koja je orijentirana na stilsku periodizaciju, zasnovana na nizu velikih autorskih imena, na individualnom autorstvu nasuprot kolektivnoj proizvodnji objekata i značenja. Između ostaloga i zbog takvog tretmana dizajna, danas imamo ograničenu sliku produkcije. Isti radovi velikana prenose se iz kataloga u katalog i poprimaju ikonički status, a da pritom ne znamo puno o svemu onome što je određivalo njihov nastanak.“¹¹⁰ Stoga, mlađe generacije dizajnera, učenika i studenata površno poznaju ili pak uopće ne poznaju rad starijih domaćih autora. No, u povijesti dizajna svakako treba istaknuti imena kao što su Ivan Picelj i Milan Vulpe, iako postoji malo podataka o tome kako je publika reagirala na njihove radove, kakvi su bili utjecaji, tko je odlučivao o realizaciji djela i slično.¹¹¹



Slika 18. Ivan Picelj, *Salon 54*, 1954.

Slika 19. Ivan Picelj, *Kompozicija*, 1954.

¹⁰⁸ Kršić 2012., 2. – 3.

¹⁰⁹ Kršić 2012., 7.

¹¹⁰ Kršić 2012., 8.

¹¹¹ Kršić 2012., 10. – 11.

Učinke pojave i djelovanja EXAT-a na poljima dizajna, arhitekture i ostalog ne bi trebalo shvatiti kao slučajnu pojavu prelijevanja utjecaja iz jednog u druga specijalistička pa i područja popularne kulture (industrijsko oblikovanje, vizualne komunikacije, filmska animacija, itd.), već je to bio sastavni dio programa grupe koji podrazumijeva napuštanje intimističke i individualističke koncepcije umjetnosti i nastojanja njezinih članova da doprinesu transformaciji ljudskog okoliša i čitave društvene sredine.¹¹² Na polju dizajna istakao se Ivan Picelj, umjetnik bauhausovske orijentacije koji se uglavnom bavio oblikovanjem plakata za kulturne institucije, opremom knjiga, časopisa i kataloga te povremeno oblikovanjem zaštitnih znakova i logotipa. Njegovim se djelovanjem tako u našu produkciju unose formalne i tehnološke inovacije poput stiliziranog i geometriziranog izraza, suvremenih tipografskih trendova pretežito upotreba sans-serifnih pisama, jednostavnog te neukrašenog stila kakvi se koristio na Bauhausu.¹¹³ No, kod tipografije Bauhauusa je osim jednostavnosti, također bilo značajno pisanje malim slovima. „*Sve pišemo malim slovima jer na taj način štedimo vrijeme. Osim toga čemu dvije abecede kad jednom postignemo isti učinak? zašto bismo pisali velikim slovima kad ih ne možemo izgovoriti kao velika slova?*“ Upravo je takvo svjesno kršenje važećih pravopisnih pravila bio znak modernosti.¹¹⁴ Picelj se grafičkim oblikovanjem sve više bavio od početka 1950-ih, kada je imao zapaženije ostvarenje za izložbu *Kristl, Picelj, Rašica, Srnec* u Društvu arhitekata Hrvatske 1953. godine. No, posebno se istaknuo plakatnim rješenja za galerije, gdje je napravio plakat za *I. Zagrebački trijenale iz 1956.*, za *Suvremeno slikarstvo Jugoslavije* također iz 1956., zatim za izložbu suvremenog slikarstva i kiparstva FNRJ – *Salon 54*, održana u Galeriji likovnih umjetnosti u Rijeci 1954. godine. No, uočava se vrlo velika sličnost između izložbenog plakata *Salon 54* i njegovog rada *Kompozicija iz 1954*. Radi se o naslikanim plohamo gotovo istovjetnih oblika, no drugačijih boja. Preslikavanjem oblika iz slikarstva u litografiju u boji, grafičku tehniku koja je umnoživa, Picelj približava svoj umjetnički stil većem broju ljudi. Od 1960-ih počeo je ostvarivati serije plakata za Muzej za umjetnost i obrt, gdje plakati uglavnom sadrže samo tipografske elemente tako da promatrač ne može zaključiti o kakvoj se umjetnosti radi, ako nije već upoznat s djelima autora.¹¹⁵ Piceljevi plakati koje je ostvario u Muzeju mogu se podijeliti na tri vrste: prvi su plakati sa reprodukcijama umjetničkog djela, u drugu skupinu spadaju plakati na kojima je prisutan apstraktan pristup zadanoj temi, dok zadnju skupinu karakterizira jak vizualni simbol, neovisan

¹¹² Kršić 2012., 16.

¹¹³ Kršić 2012., 17.

¹¹⁴ <https://www.goethe.de/ins/hr/hr/kul/sup/bau/21516106.html>, 31.08.2020.

¹¹⁵ Čop 2017., 10.-11.

o stvarnom sadržaju manifestacije. No, kod svih vrsta plakata najveći prostor zauzima ilustrativni dio geometrijske forme, a tekstualni je dio u horizontalnoj liniji postavljen na gornjem, donjem ili čak središnjem dijelu. Iako tekstualni dio zauzima znatno manje prostora od ilustrativnog dijela, snagu suprotstavljanja većem, dinamičnijem dijelu daje upravo jednostavnost i pročišćenost teksta, kao i što će biti upotreba fonta Helvetica. Naziv izložbe te autora zauzima najviše mjesta, uz manje popratne informacije o mjestu i vremenu održavanja, dok su boje pretežito prigušene.¹¹⁶ Upravo, s Ivanom Piceljom 1960-ih započinje upotreba Helveticice u Hrvatskoj koju je Grafički Zavod Hrvatske na poticaj njega prihvatio iako je zapravo za njezin proboj bilo potrebno dosta više vremena. Razlog tomu je što je tipografija u 20. stoljeću bila sastavljena od teških matrica koje su izrađivane za svaku pojedinačnu veličinu slova i distribuirane zajedno s velikim tiskarskim strojevima. No, do 1970-ih će Helvetica, švicarsko pismo sa svojom jednostavnošću i neutralnošću zavladatai grafičkim dizajnom.¹¹⁷

Značajnu ulogu je odigrala i pojava sitotiska, kako u svijetu tako i kod nas u Zagrebu sredinom 1950-ih godina od strane profesora u Školi primijenjene umjetnosti, Zvonimira Meljnjacka i Zdenka Gradiša. Sitotisk je omogućio brži i jednostavniji rad od litografije, bio je fleksibilniji od visokog tiska i u to doba daleko jeftiniji od ofseta te omogućio tiskanje plakata u malim nakladama što je odgovaralo potrebama kulturnih institucija. Nanos boje i ograničenja rastera, rezultiraju visokom grafičkom kvalitetom otiska pa se primjena sitotiska brzo širila.¹¹⁸

¹¹⁶ Čop 2017., 13.- 18.

¹¹⁷ Kršić 2012., 17.

¹¹⁸ Kršić 2012., 17.-18.



Slika 20. Milan Vulpe, *Chromos*, 1960.

Uz Ivana Picelja i uvođenje tehnike sitotiska, dizajnersku scenu sredine '50-ih godina obilježit će snažna pojava Milana Vulpea. Vulpe razvija svoj opus u tržišnim uvjetima koji su vezani uz tada visokotehnološku industriju u Hrvatskoj, kemijsku tvrtku Chromos i farmaceutsku industriju Pliva. Grafički oblikujući njihove reklame, letke, oglase, etikete za ambalažu, postave izložbenih i sajamskih štandova, kataloge i ostali propagandni materijal.¹¹⁹ Tako je već 1954. napravio, širokoj publici možda najpoznatiji njegov logotip tvrtke Chromos, prepoznatljivu, geometrijski stiliziranu figuru ličioca, koju godinama razrađuje i na gotovo stripovski način postavlja u različite životne situacije u kojima se koriste proizvodi tvrtke. Njezin izgled s plošnim tretmanom formi i načinom komponiranja, snažnog kolorita, blizak je radovima Zagrebačke škole crtanog filma. Tom tvrdnjom, naravno, ne impliciramo neki jednosmjerni utjecaj, budući da najznačajniji radovi Zagrebačke škole crtanoga filma nastaju nešto kasnije. Na početku karijere Vulpe radi u propagandnom odjelu Jadran filma, a nesumnjivo je da su i Vulpe i predstavnici Zagrebačke škole crtanog filma bili pod utjecajima ideja i estetike EXAT-a 51, ali su i sami značajno pridonijeli medijskom širenju modernističke estetike, pa time i opće atmosfere modernosti u domaćoj sredini.¹²⁰

¹¹⁹ Kršić 2012., 18.

¹²⁰ Kršić 2012., 18.-19.



Slika 21. I. Tomljenović Meller, *Meinl*, 1929./1930.

Također se i Ivana Tomljenović Meller bavila grafičkim dizajnom. Za vrijeme trajanja Pripremnog tečaja na Bauhausu izradila je grafički dizajn za ovitak *Sonne am Niger*. Za grafički dizajn oglasa za kavu *Meinl* odlučila se kombinirati žutu i smeđu ili crvenu i smeđu boju, geometrijski je pojednostavnila mlinac koristeći bauhausovski gornji rakurs, a ime brenda ispisala je po standardu klijenta, ne koristeći se bauhausovskom tipografijom. Potonju je upotrijebila u predlošku za reklamni plakat *Midgard di beste tisch lampe*– prikazuje modernu pregibljivu svjetiljku za radni stol, tvrtke Midgard. U zanimljivu kompoziciju smjestila je svjetlu plohu sa žaruljom i tekstom *najbolja stolna svjetiljka*.¹²¹

Razdoblje grafičkog dizajna druge polovice 60-ih i 70-ih godina obilježiti djelovanje Mihajla Arsovskog i Borisa Bućana.¹²² Mihajlo Arsovski nadograđuje Piceljevski geometrijski pristup senzibilitetom i utjecajima popularne kulture, pop arta, rocka, undergrounda i tako u svega par godina, od 1964. do 1966., postaje dominantna kreativna osobnost na domaćoj grafičko-dizajnerskoj sceni kojom će suvereno vladati sljedećih petnaestak godina. Njegovo djelovanje obilježiti će drugu polovicu '60-ih, prvenstveno u područjima oblikovanja knjiga, novina, časopisa i plakata, dok će '70-te proteći u svojevrsnom kreativnom nadmetanju u žanru plakata s nešto mlađim Borisom Bućanom, koji se svojim radovima javlja 1969. godine. Iako u svojoj velikoj produkciji razvijaju veoma osobne i prepoznatljive pristupe, Arsovski i Bućan su, nasuprot Picelju, autori čiji način rada nije definiran estetikom i likovnim parametrima, nego

¹²¹ Mehulić 2012., 15.

¹²² Kršić 2012., 23.

prvenstveno idejom, konceptom, komunikacijom iako Arsovski dizajn temelji na tekstu, a Bućan na slici. No, oni ipak uglavnom ostaju unutar relativno ograničenog područja rada za kulturne institucije, galerije, muzeje, kazališta i film te koriste niz različitih pristupa i tehnika – od čisto tipografskih plakata, preko upotrebe ilustracije do fotografije, od krajnje redukcije do barokne zgusnutosti, od geometrizma konstruktivnog pristupa do dekonstrukcije i negacije same funkcije plakata.¹²³

¹²³ Kršić 2012., 23. – 24.

10. ZAKLJUČAK

Kroz ovaj rad sam htjela što bolje prikazati utjecaj značajne škole Bauhaus na hrvatsku umjetničku scenu od 1920-ih do visokog modernizma 1970-ih. Bauhaus se istakao na svim područjima umjetnosti, tako da sam u radu prikazala slikarstvo, arhitekturu, fotografiju, film, tekstilni te grafički dizajn. No, u nekim medijima umjetnosti utjecaj Bauhauusa pojavljuje se tek u drugoj polovici 20. stoljeća, a razlog tomu je manjak slobode te želja da se izrazi osjećaj nacionalnosti koji je vladao u međuratnom razdoblju kada je Hrvatska bila dio socijalističke samoupravne Jugoslavije.

U pregledu umjetničkog djelovanja tako govorimo o Bauhausu kao jedinstvenoj školi za arhitekturu i primijenjenu umjetnost prepoznatljivoj po otvorenosti, progresivnosti, inovativnosti i modernosti, što ću prepoznati kod nekih naših umjetnika (arhitekata, umjetnika i dizajnera). Najvažnije mjesto zauzima arhitektura, gdje će utjecaj Bauhauusa već biti vidljiv u programu Iblerove škole. No, također treba istaknuti studenta Bauhauusa, Gustava Bohutinskog, grupu Zemlja, članove skupine EXAT-51 značajne po arhitektonskim djelima, slobodnoj organizaciji prostora, čistoći konstrukcije, funkcionalnosti, kubičnosti te osvjetljenosti prostora. Kroz sva područja umjetnosti istaknula sam samo nekoliko najvažnijih umjetnika u to vrijeme pa su tako u slikarstvu to bili članovi skupine EXAT-51 koji se okreću prema apstrakciji, geometrijskim oblicima, obojenim ploham a te liniji. Nadalje, kod tekstilnog dizajna valja spomenuti, Otti Berger čiji su radovi bili velika novina gdje je osim geometrijskih oblika unijela i veliku količinu apstrakcije. Za fotografiju je značajan Franjo Mosinger koji se očitovao u dinamici vizije postignute mijenjanjem položaja očišta, perspektivnim skraćenjima, izrezom formata i nagibom horizonta. Također tu je i Ivana Tomljenović Meller koja se osim u fotografiji istakla i jedinim filmom na Bauhausu dužine 57 sekundi koji je pak nastao više zbog njene financijske mogućnosti. Riječ je o tome da na Bauhausu zbog ekonomskih razloga nije bilo filmske klase iako su „bauhausovci“ promovirali film kao umjetnost. I posljednji grafički dizajn gdje umjetnici kao što su Ivan Picelj te Milan Vulpe oblikuju reklame, letke, oglase, etikete za ambalažu, kataloge i ostali propagandni materijal gdje također pod utjecajem Bauhauusa rabe geometriziranu, stiliziranu formu te suvremene tipografske trendove.

11. LITERATURA

1. BJAŽIĆ KLARIN, T. (2007.), *Internacionalni stil – izložbe međuratnog Zagreba (1928.-1941.)*, izvorni znanstveni rad, Zagreb
2. BULIMBAŠIĆ, S. (2015.), Foto Tonka: Tajne profesionalne fotografije međuratnog razdoblja, *Informatica museologica*, No. 45-46, Split
3. CERAJ, I. (2015.), *Bernardo Bernardi – dizajnersko djelo arhitekta 1951. – 1985.*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti
4. CVITKOVIĆ, A. (2018.), *Utjecaj Bauhauasa i elemenata arhitekture na modu*, završni rad, Zagreb: Tekstilno – tehnološki fakultet
5. ČOP, O. (2017.), *Plakati za izložbe Muzeja za umjetnost i obrt od 1950-ih do danas*, diplomski rad, Zagreb, Filozofski fakultet: odsjek za povijest umjetnosti
6. DENEGRİ, J. (2000.) *Exat 51 i Nove tendencije: umjetnost konstruktivnog pristupa*, Zagreb: Horetzky
7. *Enciklopedija likovnih umjetnosti* (1964.), Zagreb : Jugoslavenski Leksikografski zavod
8. GROPIUS, W. - HOWARD DEARSTYNE (1963.), The Bauhaus Contribution, *Journal of Architectural Education* , No. 1 . Vol. 18
9. GALJER, J. – LONČAR, S. – RUBIĆ, T. (2018.), Društvena uloga Radničkog narodnog sveučilišta „ Moša pijade“ (RANS), *Andragoški glasnik*, No. 1. Vol. 22
10. IVANČEVIĆ, R. (2012.), *Umjetnost i vizualna kultura 20. stoljeća*, Zagreb: Profil International
11. JECIĆ, S. – SMOLČIĆ, I. (2019.), Tehnička visoka škola (1919-26) i Tehnički fakultet (1926-56) u Zagrebu – temelji suvremenoga razvoja tehnike u Hrvatskoj, *Studia lexicographica*, Zagreb
12. KOŠČEVIĆ, Ž. (1985.) Jugoslavenski studenti Bauhauasa, *Život umjetnosti*
13. KOLEŠNIK, LJ. – PRELOG, P. (2012.), *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898. – 1975.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti

14. KRŠIĆ, D. (2012.), Grafički dizajn i vizualne komunikacije 1950. – 1975., *Socijalizam i modernost*, Zagreb
15. MEHULIĆ, L. (2012.), Bauhaus Ivane Tomljenović Meller, radovi iz kolekcije Marinko Sudac, *Katalog izložbe*, Zagreb: Radnička galerija
16. MLIKOTA, A. (2009.), *Otti Berger - hrvatska umjetnica iz Tekstilne radionice Bauhausa*, Radovi Instituta za povijest umjetnosti , Vol. 33
17. MEŠTRIĆ, V. - VINTERHALTER, J. (2015.), *Bauhaus: umrežavanje ideja i prakse*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti
18. PERITZ, R. (2010.), Život kao na filmu, *Vjesnik*, 27. – 28. 11.
19. PRELOG, P. (2010.), Umjetnički krug oko časopisa Zenit, *Hrvatska umjetnost: povijest i spomenici*, Zagreb
20. PREMERL, T. (1989.), *Hrvatska moderna arhitektura između dva rata*, Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske
21. SMITH, T. (2008.), Anonymous Textiles, Patented Domains: The Invention (and Death) of an Author, *Art Journal* , No. 2. Vol 67.
22. SUSOVSKI, M. (2004.), EXAT '51 – europski avangardni pokret, *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture*, Zagreb
23. ŠERMAN, K. (2009.), *Utjecaj Bauhausa na hrvatsku međuratnu arhitekturu*, *Prostor: znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam*, Vol. 17 No. 2, Zagreb
24. TONKOVIĆ, M. (2011.), *Fotograf Franjo Mosinger u kontekstu Nove objektivnosti i Bauhausa*, doktorski rad, Zagreb: Filozofski fakultet
25. VON ERFFA, H.(1943.) „*The Bauhaus Before 1922.*“, *College Art Journal* , No. 1. Vol. 3
26. VRLJIČAK, L. (2015.), Pedagogija Bauhausa: Nova paradigma umjetničkoga obrazovanja, *Anali za povijest odgoja*, Vol. 14., Kiseljak: Srednja strukovna škola Fojnica
27. WINGLER, HANS M. (1976.), *The Bauhaus*, London: The MIT Press

Popis mrežnih stranica:

1. BERGHAUSEN, N., *Osam stvari koje morate znati o Bauhausu*,

<https://www.goethe.de/ins/hr/hr/kul/sup/bau/21516106.html> (pristup: 31.08.2020.)

2. BABIĆ, J. – MEŠTRIĆ, V. (2019.), *Bauhaus: od škole do pokreta*,

<https://www.galum.hr/izlozbe/izlozba/1680/> (pristup: 17.08.2020.)

3. KOLAR, M. – POLJANEC, M., *Dizajnerice: kontekst, produkcija, utjecaji 1930. – 1980.*,

<http://www.dizajnerice.com/about/> (pristup: 03.07. 2020.)

4. VON ABADŽIĆ HODŽIĆ, A., *Tradicija Bauhauusa u ex. Jugoslaviji*, Goethe Institut BIH.

n.d., <https://www.goethe.de/ins/ba/bs/kul/dos/bau/21596617.html> (pristup: 03.07.2020.)

5. ŽUPAN, I. (2008.), *Umjetnost na rubu i ruba umjetnosti*,

<http://www.zarez.hr/clanci/quotumjetnost-na-rubu-i-ruba-umjetnostiquot>

(pristup: 27.08.2020.)

12. SLIKOVNI PRILOZI

Slika 1. Drago Ibler, kuća Wellisch u Vlačkoj ulici, 1930.

<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=26839> (pristup: 07.08.2020.)

Slika 2. Stjepan Planić, okrugla kuća na Prekrižju, 1935.

<http://www1.zagreb.hr/galerijakd.nsf/c31dd4a135787898c1256f9600325af4/821b9ec4c8bf1a2fc1257f3e004925c9?OpenDocument> (pristup: 07.08.2020.)

Slika 3. Gustav Bohutinsky, atelijer u Jadranskoj ulici, 1945.

<https://pogledaj.to/arhitektura/arhitekt-gustav-bohutinsky-i-bauhaus/> (pristup: 07.08.2020.)

Slika 4. Bernardo Bernardi, stolica za industrijsku proizvodnju, 1961.

CERAJ, I. (2015.), *Bernardo Bernardi – dizajnersko djelo arhitekta 1951. – 1985.*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 102.

Slika 5. Radoslav Nikšić - Ninoslav Kučan, Radničko i narodno sveučilište Moša Pijade u Ulici proleterskih brigada (RANS), Zagreb, 1955. – 1961.

<https://www.kulturpunkt.hr/content/radnicko-u-nastajanju> (pristup: 07.08.2020.)

Slika 6. Ivan Picelj, *Kompozicija XL*, 1952.

DENEGRI, J. (2000.) *Exat 51 i Nove tendencije: umjetnost konstruktivnog pristupa*, Zagreb, 113.

Slika 7. Aleksandar Srnec, *Prostorni modulator*, 1953.

DENEGRI, J. (2000.) *Exat 51 i Nove tendencije: umjetnost konstruktivnog pristupa*, Zagreb, 136.

Slika 8. Jagoda Buić, nacrt za zavjesu, Pamučna industrija Duga Resa, 1957.

MEŠTRIĆ, V. - VINTERHALTER, J.(2015.), *Bauhaus: umrežavanje ideja i prakse*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 371.

Slika 9. Otti Berger, uzorci tekstila, Bauhaus

MLIKOTA, A. (2009.), *Otti Berger - hrvatska umjetnica iz Tekstilne radionice Bauhausa*, Radovi Instituta za povijest umjetnosti , Vol. 33, 3.

Slika 10. Otti Berger, uzorci tekstila, Bauhaus

MLIKOTA, A. (2009.), *Otti Berger - hrvatska umjetnica iz Tekstilne radionice Bauhausa*, Radovi Instituta za povijest umjetnosti , Vol. 33, 3.

Slika 11. Otti Berger, tepih za djecu, Bauhaus

<https://www.jutarnji.hr/kultura/art/otti-berger-tragican-kraj-iznimno-talentirane-lijepo-i-omiljene-dizajnerice-kojoj-se-divio-i-alvar-aalto-8352071> (pristup: 07.08.2020.)

Slika 12. Slava Antoljak, tekstil za ležaj, 1955.

<http://www.dizajnerice.com/about/> (pristup: 03.07. 2020.)

Slika 13. Neli Geiger, Serie II. Nr 3 „Soleill“, predložak za oblikovanje dekorativne tkanine, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 1925.

<http://www.dizajnerice.com/about/> (pristup: 03.07. 2020.)

Slika 14. Franjo Mosinger, *Užas*, 1933.

KOLEŠNIK, LJ. – PRELOG, P. (2012.), *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898. – 1975.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 198.

Slika 15. I. Tomljenović Meller, studenti

MEŠTRIĆ, V. i VINTERHALTER, J.(2015.) *Bauhaus: umrežavanje ideja i prakse*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 263.

Slika 16. I. Tomljenović Meller, kantina Bauhausa

MEŠTRIĆ, V. i VINTERHALTER, J.(2015.) *Bauhaus: umrežavanje ideja i prakse*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 76.

Slika 17. Dušan Vukotić, *Surogat*, 1961.

<http://zagrebfilm.hr/o-nama/izdvojeni-projekti/surogat/> (pristup: 07.08.2020.)

Slika 18. Ivan Picelj, *Salon 54*, 1954.

ČOP, O. (2017.), *Plakati za izložbe Muzeja za umjetnost i obrt od 1950-ih do danas*, diplomski rad, Zagreb, Filozofski fakultet: odsjek za povijest umjetnosti, 11.

Slika 19. Ivan Picelj, *Kompozicija*, 1954.

ČOP, O. (2017.), *Plakati za izložbe Muzeja za umjetnost i obrt od 1950-ih do danas*, diplomski rad, Zagreb, Filozofski fakultet: odsjek za povijest umjetnosti, 11.

Slika 20. Milan Vulpe, *Chromos*, 1960.

<http://ikonartsfoundation.org/milanvulpe/> (pristup: 07.08.2020.)

Slika 21. I. Tomljenović Meller, *Meinl*, 1929./1930.

<http://www.dizajnerice.com/profile/tomljenovic-meller-ivana/> (pristup: 07.08.2020.)

SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja OLGA RADIĆ, kao pristupnik/pristupnica za stjecanje zvanja sveučilišnog/e prvostupnika/ce POVIJEST UMJETNOSTI I POVIJESNI, izjavljujem da je ovaj završni rad rezultat isključivo mogega vlastitoga rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio završnog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranoga rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga završnog rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Split, 18.09.2020.

Potpis 

Izjava o pohrani završnog/diplomskog rada (podcrtajte odgovarajuće) u Digitalni
repositorij Filozofskog fakulteta u Splitu

Student/ica: LIVIA RADIĆ
Naslov rada: UTJECAJ BAUHAUSA NA HRVATSKU UMJETNIČKU PRODUKCIJU
Znanstveno područje: HUMANISTIČKE ZNANOSTI
Znanstveno polje: POVIJEST UMJETNOSTI
Vrsta rada: ZAVRŠNI RAD

Mentor/ica rada:

doc. dr. sc. SILVA KALČIĆ

(ime i prezime, akad. stupanj i zvanje)

Komentor/ica rada:

(ime i prezime, akad. stupanj i zvanje)

Članovi povjerenstva:

doc. dr. sc. DALIBOR PRANČEVIĆ, KRISTINA BABIĆ pred.

(ime i prezime, akad. stupanj i zvanje)

Ovom izjavom potvrđujem da sam autor/autorica predanog završnog/diplomskog rada (zaokružite odgovarajuće) i da sadržaj njegove elektroničke inačice u potpunosti odgovara sadržaju obranjenog i nakon obrane uređenog rada. Slažem se da taj rad, koji će biti trajno pohranjen u Digitalnom repozitoriju Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Splitu i javno dostupnom repozitoriju Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (u skladu s odredbama Zakona o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju, NN br. 123/03, 198/03, 105/04, 174/04, 02/07, 46/07, 45/09, 63/11, 94/13, 139/13, 101/14, 60/15, 131/17), bude:

- a) rad u otvorenom pristupu
 - b) rad dostupan studentima i djelatnicima FFST
 - c) široj javnosti, ali nakon proteka 6/12/24 mjeseci (zaokružite odgovarajući broj mjeseci).
- (zaokružite odgovarajuće)

U slučaju potrebe (dodatnog) ograničavanja pristupa Vašem ocjenskom radu. podnosi se obrazloženi zahtjev nadležnom tijelu u ustanovi.

Mjesto, nadnevak: 18.09.2020., SPLIT

Potpis studenta/studentice: 